



ഭരതനാട്യം

[Malayalam]

BHARATHANATYAM

By

Srimathi T. Balasaraswathi
Dr. V. Raghavan

Translated by

Chanamthara Madhavan Nair

First Impression December 1959

Rights Reserved

Printed at S. T. Reddiar & Sons, Quilon

Copies 5000

Publishers :-

S. T. Reddiar & Sons, Quilon

Rs. 2 : 25

19621

ഭരതനാട്യം

ശ്രീമതി ടി. ബാലസരസ്വതി
ഡാക്ടർ വി. രാഘവൻ

വിവർത്തനം:

ചാണാത്തറ മാധവൻ നായർ

പ്രസാധകന്മാർ

എസ്. റാഗി. റെഡ്യാർ & സൺസ്.

കൊല്ലം.

വില ക. 2. 25.

Published under the auspices of the
SOUTHERN LANGUAGES BOOK TRUST

വായനക്കാർക്ക് ഉത്തമഗ്രന്ഥങ്ങളിലുള്ള അഭിരുചിയെപ്പറ്റി ഭക്ഷിണദോഷാഗ്രന്ഥമണ്ഡലത്തിന്റെ പ്രഥമഗ്രന്ഥപരമ്പരയുടെ പ്രസാധനത്തിൽനിന്ന് നേടിയ പരിചയത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ രണ്ടാമതെടുക്കുതും പുസ്തകങ്ങൾ ദ്രാവിഡഭാഷകളിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്. വളരെ ശ്രദ്ധയോടുകൂടിയാണ് ഈ പുസ്തകങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുത്തിട്ടുള്ളത്. വിവിധവിഷയങ്ങളെ പുരസ്കരിച്ചുള്ള പുസ്തകങ്ങൾ ട്രസ്റ്റ് തിരഞ്ഞെടുക്കുക എന്നത് സ്വഭാവികം മാത്രമാണല്ലോ. ഭാരതീയനേതാക്കന്മാരെപ്പറ്റി പ്രതിപാദിക്കുന്ന ഒരു വിഭാഗവും പലതിയിലുണ്ട്. നാടിന്റെ മഹത്വത്തിനും നാട്ടുകാരുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുംവേണ്ടി വിലയേറിയ സേവനംചെയ്ത ഈ മഹാത്മാരെപ്പറ്റി ഭാവിതലമുറകൾ അറിഞ്ഞിരിക്കുകയെന്നത് യുക്തമാത്രമാണ്.

തത്വജ്ഞാനം, മതം, ശാസ്ത്രം, ക്ലാസ്സിക്കൽ, ധനതത്വശാസ്ത്രം മുതലായവയെല്ലാം ഈ പരിപാടിയിൽ സ്ഥാനം കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. ദ്രവ്യകലകൾ, ശില്പശാസ്ത്രം, പുരാണവസ്തുഗവേഷണം, അനുശാകലാസൃഷ്ടികളായ ഭക്ഷിണേന്ത്യൻ ക്ഷേത്രങ്ങൾ മുതലായവയും പ്രതിപാദ്യവിഷയങ്ങളിലുൾപ്പെടുന്നു. ഭിന്നരുചികളായ വായനക്കാർക്ക് വേണ്ട വൈവിധ്യം ഈ പലതിയിലുണ്ടെന്നും, അത് അനേകരെ പുസ്തക പാരായണത്തിലേയ്ക്കുംകുറിക്കുമെന്നും എനിക്കുറപ്പുണ്ട്.

ഭക്ഷിണേന്ത്യൻഭാഷകൾ തമ്മിലുള്ള സാമിത്വംകൈമാറുമാണ് ഈ പരിപാടിയുടെ ഒരു സവിശേഷത. ഇതിന്റെ പുരോഗതിയോടുകൂടി ഉത്തമസാമിത്വത്തിൽ താല്പര്യമുള്ളവരുടെ എണ്ണം വളരെ വലിയെന്നതാണ്. ഭക്ഷിണദോഷാഗ്രന്ഥമണ്ഡലത്തിന് അതിന്റെ ഉൽകൃഷ്ടലക്ഷ്യങ്ങൾ അചിരേണ നിറവേറാൻ കഴിയുമെന്നു ഞാൻ അശിഷണം.

ഡോ: എ. എൽ. മുതലിയാർ,
ദേവസ് ചാൻസലർ, മദിരാശി സർവ്വകലാശാല.

മുഖവുര

ഈ ഗ്രന്ഥത്തിനു വാസ്തവത്തിൽ ഒരു ഉപവൃത്തമുണ്ട് ആവശ്യമില്ല. എന്റെ അഭിനവനും സുവിദ്യനുമായ വേണ്ടി ചിലതു എഴുതാമെന്നു അദ്ദേഹം സമ്മതിച്ചു.

ദക്ഷിണേന്ത്യയിലുള്ള സാമ്പ്രദായിക നാട്യത്തിലൊന്നായ മേതനാട്യം ഈ അദ്ധ്യക്ഷാവർത്തം തികച്ചും പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു കലാരൂപം. എങ്കിലും ഇതു കാണുന്ന ജനങ്ങൾ ഇതിന്റെ സ്വഭാവവും ലക്ഷണവും അറിഞ്ഞിട്ടുള്ളവരാണെന്നു തീർത്തു പറഞ്ഞുകൂടാ. എത്ര സമ്പ്രദായത്തിൽപെട്ട നാട്യമാണെന്നിവിടെ അതു മനസ്സിലാക്കുമെങ്കിൽ കുറെയെല്ലാം അതിനെപ്പറ്റി അറിഞ്ഞിരിക്കണം. ഈ അറിവ് എങ്ങനെയാണെന്നു സന്യാസിക്കാം? ഒന്നുകിൽ ഈ കല അദ്ധ്യസിപ്പിക്കുന്നവരിൽനിന്നു നേരിട്ട് അതിന്റെ ക്രിയാശരം മനസ്സിലാക്കണം; അല്ലെങ്കിൽ തുടരെത്തുടരെ കലാപ്രകടനം കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കണം. പക്ഷേ, ഈ രണ്ടു മാർഗ്ഗങ്ങളും എല്ലാവർക്കും ലഭിച്ചെന്നു വരില്ല. അതുകൊണ്ട് ഏതാദേശഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ പ്രയോജനം അദ്ധ്യപരനുതന്നെ.

മേതനാട്യം വളരെ പ്രാചീനമാണ്; ദക്ഷിണേന്ത്യ രാജാക്കന്മാർ, വിദേശീയർ തഞ്ചാവൂർ രാജാക്കന്മാർ അതാതു കാലത്തു് ഈ കലയ്ക്കു നിരന്തരപ്രോത്സാഹനം നൽകിയിട്ടുണ്ട്. ഇന്നും പൊതുജനങ്ങളുടെ ഇടയിൽ ഈ കല ഉൽകൃഷ്ടതയും മഹത്വവും കലർന്നു വിവരസമ്പന്ന എന്ന സത്യം മറക്കാവുന്നതല്ല. പരമേതനായ പന്തന

പ്ലൂർ മീനാക്ഷീസുന്ദരംപിള്ള, ഈ ഗ്രന്ഥരചന ചെയ്തവരിൽ ഓരോരുടെ ഗുരുഭൂതനായ പരമതനായ കന്യാ തുടങ്ങി പല അഭിജ്ഞാനമായ നാട്യാചാര്യന്മാരുടെ പരമരേതനാഭ്യന്തിന്റെ സാമ്പ്രദായികമായ സ്വഭാവത്തെ സംരക്ഷിച്ചുവന്നിട്ടുണ്ട്. രേതനാഭ്യന്തെ സംബന്ധിച്ചുള്ള ഏതു ഗ്രന്ഥമായാലും അത് ഈ പാരമ്പര്യത്തെ അസ്സഭമാക്കിയാൽ മാത്രമേ യഥാർത്ഥമായും പ്രയോജനപ്പെടുകയുള്ളൂ.

ഭാരതീയ നാട്യത്തിന്റെ സാമാന്യ സ്വഭാവം വിവരിക്കുന്ന പല പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളും ഇതിനകം ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഫസ്തങ്ങൾ, കരണങ്ങൾ തുടങ്ങിയ പല അംഗചലനങ്ങളും ഒരു നൃത്തത്തിന് അവശ്യം വേണ്ടുന്ന പോഷകാങ്ഗങ്ങളാണു്; അവയെമാത്രം വർണ്ണിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥങ്ങൾ നൃത്തപ്രകടനങ്ങളിൽ വരുന്ന പ്രത്യേകപരിപാടികളെപ്പറ്റി മേറിയും തരികയില്ല. അവയെല്ലാം സാമാന്യ ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളാണു്. നൃത്തപ്രയോഗലക്ഷണം വിവരിക്കുന്നു എന്നുള്ളതാണു് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ സവിശേഷത. അടവുകളും തുടർത്തുന്ന നൃത്താഭിനയങ്ങളുടെ അടുക്കുകളാണു് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിലെ പ്രതിപാദ്യം. സാമ്പ്രദായികമായി നടത്തപ്പെടുന്ന ഒരു നാട്യപ്രകടനത്തിന്റെ പരിപാടികളായ അലാരിപ്പ്, ജതിസ്വരം, ശബ്ദം, വർണ്ണം, പദം, തില്ലാന എന്നിവയെപ്പറ്റി ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ വിസ്തരിക്കുന്നുണ്ട്. ഇക്കാലത്തു ഭാരതനാട്യപ്രകടനത്തിന്റെ അവസാനം നടത്തുന്ന 'ജിപ്പിനത്ത'ത്തെപ്പറ്റിയും മറ്റും പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥം മൗനമവലംബിച്ചതു സമൂഹിതം

തന്നെ. ഈ കല പഠിച്ചു പ്രയോഗിക്കുന്നതിൽ അങ്ങി
 ണ്ട് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട പല മുഖ്യ വിഷയങ്ങളെപ്പറ്റി ഗ്രന്ഥ
 രചയിതാക്കൾ നൽകിയിരിക്കുന്ന ഗവേഷണപര
 ണ്ടായ ആശയങ്ങളും നിർദ്ദേശങ്ങളും ഈ ഗ്രന്ഥത്തി
 ന്റെ പ്രായാജനത്തെ പതിവുണ്ടു് വർദ്ധിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടു്.

ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ദ്വികർമ്മരൂപത്തിൽ ലീനമാ
 യിരിക്കുന്ന മെരുതുകാര്യം എടുത്തു പറയേണ്ടതുണ്ടു്.
 ഇതെഴുതിയവരിൽ ഒരാൾ നാടുശാസ്ത്രപാരാവാചാരം
 ഗതനായ ഒരു സംസ്കൃത പണ്ഡിതൻ; മറെറൊരാൾ
 ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ സംഗീതനാട്യാദി കലകളിൽ പ്രാവീ
 ണ്യം നേടിയ ഒരു കുടുംബത്തിൽ പിറന്നു്, അഭിനയകല
 യിൽ അതുവ്യയശസ്സനേടിയ ഒരു മഹതി. ഇവരിരുവരേ
 യും ചേർന്നു് ഇങ്ങനെ മേതനാട്ടുത്തെപ്പറ്റി ഒരു ഗ്രന്ഥ
 മെഴുതിക്കാൻ മുതിന്നു് ദക്ഷിണഭാഷാ ബുക്സ്സ്
 പ്രവർത്തകരെ ഞാൻ മുക്തകണ്ഠം പ്രശംസിക്കുന്നു. ഈ
 കലയിൽ താൽപര്യമുള്ളവർക്കും, ഭാരതീയ 'സംഗീത'
 ത്തിൽ ഗവേഷണം ചെയ്യുന്നവർക്കും പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥം
 അനിവാര്യമായ മെരുവുനിധിയായിരിക്കും.

പി. വി. രാജമന്നാർ

[മദ്രാസ് ഫൈക്കോടതി ചീഫ് ജസ്റ്റിസ്,
 സംഗീതനാടക അക്കാദമി പ്രസിഡൻറ്.]

ആമുഖം.

വളരെക്കാലമായി മേതനാട്യം അടിയും അടിച്ചും, കണ്ടും അമാഞ്ചതറിഞ്ഞും നേടിയ അറിയും അനുഭവവും ഈ കവയുടെ യഥാർത്ഥസ്വഭാവവും പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിൽ അങ്ങരും അവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

അടിക്കാണിച്ചും അടിക്കനയിച്ചുകളും അറിയേണ്ടുന്ന ഒരു കവയാണിത്; അതുമല്ല ശാസ്ത്രീയമായ സാങ്കേതികതകൾ (technicalities) നിറഞ്ഞതുമാണ്. ഇതെങ്ങനെ വാക്കുകൾകൊണ്ട് വിശദീകരിച്ചു കാണിക്കാനാവും? “പ്രയോഗപ്രധാനം ഹി നാട്യശാസ്ത്രം—കിമത്രവാഗ്ധവഹാരേണ?” എന്നു കാളിദാസൻതന്നെ ചോദിച്ചിരിക്കുന്നു. കഴിയുന്നതും നുണത്തെ വിടാതെ, അതിനെ ശരിക്കും മുൻനിർത്തി, അതിന്റെ ഭാരം അംശത്തുപറ്റിയും അമാഞ്ചത്ത്, ഇവിടെ എത്രകണ്ട് അകാരം അത്രകണ്ട് വിസ്തരിച്ചു വർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ഈ കവയുടെ ചരിത്രം, ഇതിന്റെ പരിപാടിക്രമം മുതലായവ ഇതിന്റെ സ്വതന്ത്ര ഗ്രന്ഥീകരണവണ്ണം ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. ചരിത്രരൂപത്തിലല്ല ഈ ഗ്രന്ഥം രചിച്ചിരിക്കുന്നത്; കഴിയുന്നിടത്തോളം സാങ്കേതികമായ ഒരു പ്രബന്ധം (technical treatise) രചിക്കാനാണ് ശ്രമം. മേതനാട്യത്തിന്റെ സാങ്കേതികരൂപത്തെ സംബന്ധിച്ച് ഇങ്ങനെ അഭ്യർത്ഥനാർ ഒരു കഴപ്പും തുടസ്സുത്തിലേ ഏല്പും. ഈ കവയ്ക്കു ചില സാമ്പ്രദായികഭേദങ്ങളുണ്ട്; നാട്യാചാര്യന്മാരായ നട്ടവന്മാർ അതതു രാഗ-താള-സാഹിത്യങ്ങൾക്കു സമുചിതമായ

നൃത്തരീതികളും, അവയ്ക്കുള്ള ചൊൽക്കെട്ടുകളും അടവു
 കളും അല്ലാത്തദേശികരൂഢാദേശ സ്വീകരിക്കയാണു പതി
 വ്. അവയ്ക്കല്ലാം അസ്സഭമായ സാമാന്യംശങ്ങളെ
 മാത്രം എളുപ്പത്തിൽ പറയാനാക്കും. ആ സാമാന്യത്വ
 മില്ലെങ്കിൽ ഒരു പരിപാടിയിലോ ഒരു നൃത്തത്തിലോ
 ഉള്ള ഓരോ അംശവും എങ്ങനെ നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്നു
 വെന്ന് അറിയാൻ വിഷമമാണ്. ഈ ഭൂമിയിൽ തരണം
 ചെയ്യേണ്ടുന്നതിനെപ്പറ്റി അങ്ങനെയൊരു ചർച്ചയെന്ന്. അതി
 ന് ഒരുമാർഗ്ഗവും കണ്ടുപിടിച്ചു. ആ മാർഗ്ഗമാണ് ഈ
 ഗ്രന്ഥത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഭാരതനാട്യത്തെ
 അതിനാസ്സഭമായ നൃത്തങ്ങളും പരിപാടികളും പരിഗണി
 ച്ച് രണ്ടു വകുപ്പുകളായി തിരിച്ചു. നൃത്തങ്ങളെക്കൊണ്ടാ
 ണ് പരിപാടികൾ ഉണ്ടാക്കുന്നത്; അതുകൊണ്ട് ആ
 അടിസ്ഥാനപാഠങ്ങളാണു സവിസ്തരം പ്രതിപാദിച്ചിട്ടു
 ള്ളതും. പരിപാടികളിലോരോന്നിലുമുള്ള ഘടകങ്ങൾ
 എടുത്തു പറഞ്ഞ്, നാട്യകലാചരിത്രങ്ങളിൽ കാണുന്ന ഒരു
 രണ്ടു മാതൃകകൾ വിസ്തരിച്ചു കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. അവ
 സാമാന്യമായും, ഒരു സമ്പ്രദായമനുസരിച്ചുള്ള ആദ്യകാ
 സവിശേഷമായും പറയപ്പെട്ടവയായിരിക്കണം. അതാ
 യായും അയാളുടെ സ്വന്തസമ്പ്രദായത്തെപ്പറ്റിയായിരി
 ക്കും മിക്കവാറും എഴുതുക. സമ്പ്രദായങ്ങൾക്കുള്ളിൽ വ്യ
 തിയാനങ്ങൾ അധികമുണ്ടായില്ല. അല്പം ചിലവ ഉണ്ടെ
 കിൽത്തന്നെ ഇവിടെ പറഞ്ഞുവെച്ച അടിസ്ഥാനസത്യ
 ങ്ങൾ ഏതു സമ്പ്രദായത്തിനും ചേരുന്നവയായിരിക്കും.
 അല്ലാത്തവ്യവസ്ഥയാനങ്ങൾ രണ്ടുമുണ്ടെന്ന് പ്രത്യേകമെ
 ട്തതു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

നൃത്തം, അടിനയം എന്നീ രണ്ടുശങ്ങളാണല്ലോ
 ഈ കവയില്ലത്തു്. അവയിൽ നൃത്തത്തെപ്പറ്റി ഗ്രന്ഥി
 കാനാണു പ്രയാസം. നൃത്തത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനമെ

നൂറ്? അതെങ്ങനെ അഭിവൃദ്ധിപ്പെടുത്താം എന്നീ കാര്യങ്ങൾ അറിയാതെയാണ് മിക്കവാറും പലരും ഈ കഥ കണ്ടുമാസ യ്യുന്നത്. പാട്ടിന്റെ അർത്ഥത്തിന് അഭിനയവും. ഓരോ മുദ്രയും അർത്ഥത്തിനുമുള്ള ബന്ധം പൊതുതന്നെ എന്നിവയും അറങ്ങിപ്പെങ്കിൽത്തന്നെ കാണിക്കുന്നതെന്തെന്ന പക്ഷേ മനസ്സിന്റായേക്കും. അതുകൊണ്ട് മനസ്സിലാക്കാൻ പ്രയാസമുള്ള നൃത്തഭാഗങ്ങളാണു ഞങ്ങൾ ഈ പുസ്തകത്തിൽ കൂടുതൽ വിസ്തരിച്ചു പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത്. അഭിനയത്തെപ്പറ്റി മുദ്രക്കൈ, അതിന്റെ ചിത്രം, ഓരോ ചിത്രത്തിന്റെ വിവരണം, അതിന്റേ എന്നിവ വിവരിച്ചു വളരെ വസ്തുവിച്ചു പറയാവുന്നതാണ്; അങ്ങനെ ചെയ്താൽ ഈ ഗ്രന്ഥം വളരെ വലുതായിപ്പോകും. ഇനിയും ചില പുസ്തകങ്ങളിലൂടെ ഇവയെല്ലാം വിസ്തരിക്കാമെന്ന നിമിത്തം അതെല്ലാം ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ കൊടുക്കേണ്ടുന്ന അവശ്യമില്ലല്ലോ. ഹസ്താഭിനയത്തിന് അസ്പഷ്ടമായട്ടുള്ളവയും അതു ചെയ്യേണ്ടുന്ന മുറയും ഏതാണ്ടു മനസ്സിലാകുന്നനിമിത്തം ഇവിടെ വിവരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ലക്ഷണശാസ്ത്രത്തെ അവലംബമാക്കിയാണ് ഞങ്ങൾ ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ എല്ലാം പരിമാശിച്ചിരിക്കുന്നത്; നിലവിലുള്ള ഭാഷാശാസ്ത്രവും അതാതിടത്തു ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ഒരു വിമർശനരീതിയിലാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ രചന. ഇക്കാലത്തു ഈ കലയെ ശരിക്കും പോഷിപ്പിക്കേണ്ടതാണെന്നു് അർത്ഥമായി അശിക്ഷണകലാകാരന്മാർക്കു് ഞങ്ങളുടെ ഈ മാഗ്ഗം പ്രയോജനപ്പെടുമെന്നു് വിശ്വസിക്കുന്നു.

ഇതുപോലുള്ള ഒരു ലക്ഷണഗ്രന്ഥം ഈ ശാലയിൽ ഈ കലയെ സംബന്ധിച്ചു് ഇതുവരെ ഉണ്ടായിട്ടില്ല.

ഇതിനു മാറ്റിനിർദ്ദേശംചെയ്ത ഭക്ഷിണഭാഷാഗ്രന്ഥമണ്ഡലത്തിന്റെ അധികാരികളോടുള്ള അങ്ങയുടെ കൃതജ്ഞത രേഖപ്പെടുത്തട്ടെ.

ഭരതനാട്യത്തിന്റെ എല്ലാ അംഗങ്ങളും ജനങ്ങൾക്ക് മനസ്സിലാകത്തക്കവണ്ണം എടുത്തു വിസ്തരിക്കുന്നതിന് അങ്ങൾക്കിടവക്കും അഖിലേന്ത്യാധികൃതന്മാർക്കാനേകം സന്ദർഭങ്ങൾ നൽകിവരുന്നുണ്ട്. അത്തരം സന്ദർഭങ്ങൾ ഈ കലയുടെ സൂക്ഷ്മഭാവങ്ങൾ പരിശോധിക്കുന്നതിനുള്ള ഉത്സാഹം അങ്ങളിലുണർന്നി. ആ ഉത്സാഹം ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ പ്രതിഫലിച്ചു കാണുന്നതുകൊണ്ട് അവരോടുള്ള നന്ദിയും ഇപ്പോൾ പ്രകാശിപ്പിക്കട്ടെ.

പ്രസ്തുതഗ്രന്ഥത്തിൽ പറയുന്നതെല്ലാം വെറും പറച്ചിലുകൾ എന്ന നിലയ്ക്കു നില്ക്കാതെ അവയുടെ വിശദാംശങ്ങൾ നേരേ കാണത്തക്കവണ്ണം പല ചിത്രങ്ങളും ഇതിൽ കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. ഈ ചിത്രങ്ങൾതന്നെ സഹായിച്ചിട്ടുള്ളത് പല സുഹൃത്തുക്കളാണ്. അവർ പ്രധാനപ്പെട്ടവർ ഒരു ബൽജിയൻ സുഹൃത്തായ വാർട്ടർസയസ്സ്, ചിത്രകലയിൽ സമർത്ഥരായ ശ്രീമാൻ കൃഷ്ണപന്നാ, ശ്രീ. അർ. കാളിദാസൻ, എണ്ണിവക്കം നന്ദി പറയട്ടെ.

ടി. ബാലസരസ്വതി.

വി. രാഘവൻ.

ചിത്രങ്ങളെപ്പറ്റി.

വരച്ചിട്ടുള്ളവയും ഫോട്ടോ എടുത്തവയും എന്തെങ്കിലും ചിത്രങ്ങളാണിതിലുള്ളത്.

ഫോട്ടോ.

അടിസ്ഥാന പാഠങ്ങൾ, അടവുകൾ തുടങ്ങി അലാമിപ്പവരെയുള്ള അംഗനിലകൾ എന്നിവ ഈ ഗ്രന്ഥപരിതാൽത്തിൽ കൊള്ളാൻ ശ്രമിച്ചു. മറ്റൊരാളുടെ മകളായ കമാരി പ്രിയംവദയുടെതാണ്.

ജാതിസ്വരം വണ്ണം പടം തിളയുന്ന ഇവയുടെ നൂറുകൾക്കുമേൽ ചില ഭാവാഭിനയങ്ങളുടെയും ചിത്രങ്ങൾ ശ്രീമതി ബാലസരസ്വതിയുടേതാണ്.

നൂറുതരിയും അഭിനയത്തിലും വരുന്ന കൈമുദ്രകൾ (ഹസ്താഭിനയങ്ങൾ) രേഖാചിത്രങ്ങളായിക്കൊടുത്തിരിക്കുന്നു. ഇവയിൽ എട്ടെണ്ണം, നൂറുഹസ്തങ്ങൾ, അഭിനയത്തിൽ വരുന്ന സംയുതം; അസംയുതം എന്നീ ഹസ്തങ്ങൾ എന്നീ മൂന്നു വകുപ്പുകൾ ഉൾപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

റെറുപതു അഭിനയത്തിൽ വരുന്ന അസംയുത മുദ്രകളിൽ 30 എണ്ണം രണ്ടു പട്ടികകളിലായും, (ചിത്രങ്ങൾ 47-48) സംയുതഹസ്തങ്ങളിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്ന ഏഴെണ്ണം മൂന്നാമത്തെ പട്ടികയിലും (ചിത്രം 49) കാണാം.

ഇക്കാലത്ത് നടപ്പുള്ള ഭരണനാട്യം മിക്കവാറും നന്ദികേശ്വരൻ അഭിനയപ്പെടുന്നതെ അഭിനയാനമാക്കിയാണ് കാണുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ഹസ്തമുദ്രകളുടെ ചിത്രം അഭിനയപ്പെടുന്നതനുസരിച്ചാണ് നല്ല യന്ത്രം നൽകുന്നത്. ഇവയിൽ ചിലത് ഭരണന്റെ മൂലഗ്രന്ഥത്തിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്നതുപോലെയാണ്. ഭരണൻ കൊടുത്തിട്ടുള്ള വ്യവസ്ഥകളിൽനിന്ന് ചില മുദ്രകൾക്ക് നന്ദികേശ്വരൻ അല്പം ചില മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തിക്കാണുന്നു. ഏതിലെല്ലാമാണോ ഭരണന്റെ മുദ്രകൾ കൂടുതൽ പൊതുപ്പെട്ടുകണ്ടത് അതിലെല്ലാം അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിവരണങ്ങളാണ് അങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

അഭിനയത്തെപ്പറ്റി വിവരിച്ചിട്ടുള്ള മറ്റു ചില ഗ്രന്ഥങ്ങൾ ഇതിനുമേൽ പുറത്തുവന്നിട്ടുണ്ട്. അവയിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്ന മുദ്രകളും ഇതിൽ പറഞ്ഞിട്ടുള്ള മുദ്രകളും തമ്മിൽ ചില വ്യത്യാസങ്ങൾ കണ്ടേക്കാം. കാര്യം മുദ്രയും അതാതിന്റെ സമുചിതങ്ങൾതന്നെയും വിന്നിയോഗവും അസ്പഷ്ടമാക്കിയാണ് പേരു നൽകിയതെന്നത്. അർത്ഥം പേര് ഇവയുടെ യോജിപ്പിനെ അസ്പഷ്ടമാക്കി, നേരം, വിവരണത്തെ, പാർശ്വങ്ങളിൽ, ചാഞ്ചൽ എന്നിങ്ങനെ യുക്തംപോലെയാണ് ചിത്രങ്ങൾ കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്.

ചിത്രം.	വിവരണം.	പാഠം.
1.	അരംഗേന്ദ്രനും; കൈകാലുകൾ വായുവു മീതി. ആദ്യ അടവ്	33
2	" " " " " "	"
3	" " " " " വരാകം	"

ചിത്രം	വിവരണം	പുറം
4	മണാമടവിലി ചൊയ്യണ്ടുന്ന തെയ്യം തന്തെ—തെയ്യം താഹാ	33
5	"	34
6	"	"
7	"	"
8	"	"
9	" ത്രിപതാകം	35
10	"	"
11	" ധംസാസ്യം	"
12	"	"
13	" അലപത്തം	"
14	മൂന്നാമടവിലെ തെ ^൧ തെ ^൨ — താം	36
15	" ശിഖരം	"
16	"	"
17	"	"
18	നാലാമതു് അടവിലെ തെഹാ തെഹാ	53
19	"	"
20	"	"
21	"	"
22	അഞ്ചാം അടവിലെ തന്തെ താഹാ	54
23	"	"
24	ഏഴാം അടവിലെ തി തി തെത	"
25	"	"
26	"	55
27	"	"

ചിത്രം	വിവരണം.	പുറം
28	ഏഴാം അടവിലെ തിണി തെങ്ങ	55
29	"	"
30	"	56
31	"	"
32	"	"
33	"	"
34	"	73
35	എട്ടാമതു അടവിലെ തെങ്ങ തെങ്ങ തെങ്ങ	"
36	"	"
37	"	"
38	"	74
39	അലാമിപ്പ്	"
40	"	"
41	"	"
42	മുതിർപ്പം	75
43	"	"
44	മുക്കുളം	76
45	അഞ്ചലി	"
46	കുറുപ്പാതം	"
47	വെച്ച ചിത്രങ്ങൾ 15	"
48	" 15	93
49	" 7	94
50	വണ്ണം നൂത്തം സമനില	"
51	" " തെങ്ങ	95
52	" " തെങ്ങിമിതകരണം നത്തോം	"
53	" " കിടതമിതികരണം	96
54	" " തെങ്ങാ തെങ്ങാ	"

ചിത്രം		വിവരണം.	പുറം
55	" "	തെ തെ തിഞ്ഞ	113
56	" അടിനരം	മോഹമന എമ്പിയിൽ	"
57	" "	"	114
58	" "	മോടിചെയ്യലാമോ	"
59	" "	നാകരീടമാനതിരനകർ	115
60	" "	ഉന്നൈത്തടി	"
61	" "	സോത്തുടൻ	116
62	" "	വിഞ്ഞ	"
63	" "	മാമൻ കണൈകററുപ്പുറാൽ	133
64	" "	തവിപ്പുതു	"
65	" "	കയർ കൂപ്പുതെ	134
66	പദം	പകുമാ	"
67	" അടിനരം	മഹചന്ദ്രമാ	135
68	" "	പോരുക്കറം	"
69	" "	വിജയൻ	136
70	" "	നാനേ	"
71	" "	മാമാങ്കമാകിനേൻ	153
72	" "	വകികരപ്പുള	"
73	" "	അച്ചയെ	154
74	" "	എന്നടി	"
75	തില്ലാനാ		155
76	"		"
77	"		156



ഉള്ളടക്കം

	പുറം
അദ്ധ്യായം 1. ചരിത്രം, കാഹളാത്മ്യം, അഭ്യാസം	19
“ 2. അടിസ്ഥാനപാഠങ്ങൾ, അഭ്യൂഹം	32
“ 3. നാട്യസമ്പ്രദായം, സമസ്തിൽ പ്രകടനം, പരിപാടികൾ	59
“ 4. അലാരിപ്പ്	65
“ 5. ഭക്തിസ്വരം	72
“ 6. ശബ്ദം, അഭിനയം	84
“ 7. വർണ്ണം	104
“ 8. പദം, മനസ്സ്, അഭിനയം	119
“ 9. തിളക്കം	143
“ 10. ഉപസംഹാരം	158

1. ചരിത്രം, മാഹാത്മ്യം; അഭ്യാസം

ഇന്നു നാം സാധാരണ 'ഭരതനാട്യം' എന്നു പറയുന്നതിന് ഈ അടുത്തകാലം ചെറു 'സദിത്' എന്നും 'നാട് ച' എന്നും പേരുകളുണ്ടായിരുന്നു. അതിനു മുൻപുള്ള കാലങ്ങളിൽ, 'അടവ്' 'മുത്തു' എന്നിങ്ങനെയും, സാധാരണ വ്യവഹാരത്തിൽ 'മാസ് യാട്ടം' എന്നും, പാട്ടുകച്ചേരികളിൽ 'ചിന്നമേളം' എന്നും പല മട്ടിലുള്ള പേരുകൾ ഇതിനുണ്ടായിരുന്നു. ശാസ്ത്രീയമായി ഇതിനെ 'ഭരതം' എന്നും 'നാട്യം' എന്നുമാണുവളിച്ചിരുന്നതു്. കുറെ ജുജുക്കൾക്കുമുൻപ്, ഏതാണ്ടു് മൺ മറഞ്ഞുപോയ നിലയിൽക്കിടന്നിരുന്ന ഈ കലയെ സാമൂഹ്യപരിഷ്കരണസമാരംഭത്തിന്റെ ഫലമായി, പുനരുജ്ജീവനം നല്കി മൂന്നാട്ടുകൊണ്ടുവരാൻ വണ്ടി കലാ മിത്രങ്ങൾ പല ശ്രമങ്ങളും നടത്തി; ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ—വിശേഷിച്ചും തമിഴ്നാട്ടിൽ—നിലവിലിരുന്ന ഈ

നൃത്തം മേതന്റെ നാട്യശാസ്ത്രസമ്പ്രദായം അസ്സദമാക്കി ചെിച്ചിട്ടുള്ളതാണെന്ന സവിശേഷത ചിട്ടയുള്ള കാണിക്കാനും, ഇങ്ങനെ ഇതന്റെ പ്രാകൃതബന്ധത്തെ കാണിക്കുന്നതുകൊണ്ട് ഇതിൽ നവ്യകുരുതയും ഉണ്ടാക്കാനും വേണ്ടി ഇതനെ 'മേതനാട്യം' എന്നും അക്കാലത്തു ചുരുപറയിക്കാൻ തുടങ്ങി. 'മേതം' 'നാട്യം' എന്നീ പേരുകൾ പണ്ടേതന്നെ ചൊവ്വനെ നിലവിലുണ്ടായിരുന്നതിനാൽ മണ്ടുംകൂടി ചേർത്തുണ്ടാക്കിയ ഈ പേരു പുതിയതു മല്ല.

മേതന്റെ മൂലഗ്രന്ഥത്തിൽ ചെമ്പുവെറ പരാമർശിച്ചിട്ടുള്ളതും, ശൃംഗാരം വിഷയമാക്കി ചെിച്ചിട്ടുള്ളതും ആയ പത്തുപന്ത്രണ്ടു ഭാവസുന്ദരങ്ങളായ സാഹിത്യവണ്യങ്ങൾ കൊണ്ട് കൈ നടിക്കുന്ന നന്നിനുചിമ്പു നന്നായി അടിക്കാണിക്കാനുള്ള (ഏകദാർത്ഥം) മേതനാട്യവിശേഷത്തെ ലാസ്യമെന്നപരിൽ, വിസ്തരിച്ചു മെഴുത്തുവെണ്ണിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആ ലാസ്യമാർഗ്ഗത്തിൽ വന്നതെന്നെന്താണു്, ഇങ്ങനാം ദക്ഷിണേഷ്യയിൽ പുലർത്തിവരുന്നതും ശൃംഗാരഭാവങ്ങൾ കലർന്ന പ്രബന്ധങ്ങളെ മേതമെന്ന നാമം കൊണ്ടു് അറിയുന്നതും ആയ സർവ്വ, മേതനാട്യം എന്നെല്ലാം പറയുന്ന നൃത്തം. സാഹിത്യവും ചരതയും നൽകുന്ന തെളിചുകൾ അസ്സദമാക്കി നോക്കുമ്പോൾ, ഈ നൃത്തം നമ്മുടെ നാട്ടിൽ വളരെക്കാലം മുൻപുമുതൽ നടപ്പുള്ളതായിരുന്നെന്നും, നാട്ടിൽ കാമാദേശത്തും ജീവിതസമ്പ്രദായത്തും ദേവാമാധനത്തിലും രാജാക്കന്മാരുടെ ഇടയിലും നാട്ടാരുടെ നടുക്കും ഇതെത്രകുറു് അവ്യക്തിനവും വ്യാപകവും ആയിരുന്നുവെന്നും നമുക്കു നല്ലപോലെ മനസ്സു ലാകും. സിന്ധുനദീതടസംസ്കാരത്തെ സംബന്ധിച്ചു ചർച്ചിച്ചുള്ള ഖനനവസ്തുക്കളിൽ നാട്യമാണെന്ന മെരുക്കുടേതുപലും ഉൾപ്പെട്ടതും; ഇംഗലാണ്ടിൽ ഉഷ്ണിനെ വെണ്ണിച്ചിരിക്കുന്നതു മനോഹരമായ വസ്ത്രമേ

ങ്ങളുണ്ടിങ്ങു സ്വാകാരം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ഒരു നൽകി യോട്ട് ഉപമിച്ചുകൊണ്ടാണ്. ഇളങ്കാവ്ന്റെ രാധ വിയും കാളിദാസന്റെ മാളവികയും നടത്തിയ നൽക നയും ഇതുതന്നെ. കോവിലുകളിൽ സേവചെയ്യുന്ന പെണ്മണികളും, കൊട്ടാരങ്ങളിലുള്ള നർത്തകികളും, രാജ കുമാരികളും എന്നിവയെ പലതും ഈ ലാസ്യവിശേഷം അഭ്യൂഹംകെ പതിവായിരുന്നു. ഇതു പഠിപ്പിക്കുന്ന ആചാര്യന്മാരും, മറ്റു പണ്ഡിതന്മാരും, രാജകന്മാരും ഇതിന്റെ ശാസ്ത്രത്തെയും ബോധനസമ്പ്രദായത്തെയും അഭിപ്രായപ്പെടുത്തുവാൻ അവഗ്രഹനം നടത്തിയ മുഴുനല്ലിയിട്ടുണ്ട്. പണ്ട്, “കൃതച്ചാക്കയൻ” (കത്തുനടത്തുന്ന ചാക്യാർ) എന്നും, “അരയർ” എന്നും പലായന “ഭാഗവതർ” എന്നും അറയപ്പെട്ടവരുന്ന ആണങ്ങളും ഈ ആട്ടം പാച്ചിരുന്നു. ഏകദൃഷ്ടി പെണ്ണങ്ങളുടെ നൽകൽ നാണ് കൂടുതൽ പ്രോത്സാഹനം ലഭിച്ചിരുന്നത്. പ്രാചീന ശിലാശാസനങ്ങൾ നോക്കിയാലറിയാം ഈ കലയ്ക്കു മുൻകാലത്തു എത്രകണ്ടു ബഹുമാനി ലഭിച്ചിരുന്നുവെന്ന്. ഇതിൽ നൈപുണ്യം നേടിയ ഒരു വനിതയെ ‘തലൈ കോലികൾ’ എന്നാണ് ശിലാശാസനങ്ങളിൽ പ്രകീർത്തിച്ചിരിക്കുന്നത്. ശിലാശാസനങ്ങൾ നൽകുന്ന ചരിത്രത്തിനും പുറമെ തഞ്ചാവൂർ, ചിദംബരം തുടങ്ങിയ കേന്ദ്രങ്ങളുടെ ഗോപുരങ്ങളും വേറെ പലയിടങ്ങളിലും ഉള്ള ശിലാപ്രതിമകളും ഈ നൃത്തത്തിന്റെ നിമിഷാത്മകത നമ്മുടെ കണ്ണുകളിൽ നന്നായി എടുത്തുകാട്ടുന്നുണ്ട്. ഇന്ത്യയിലെല്ലാടും ഈ നൃത്തം നിലവിലുണ്ടായിരുന്നു. സാഹിത്യവും ശിലാശാസനങ്ങളും മാത്രമല്ല ഉത്തരേന്ത്യയിൽ അങ്ങങ്ങായി ചിലയിടത്തു ഗോപസ്ഥലങ്ങളിൽ കാണപ്പെടുന്ന പല ലക്ഷ്യങ്ങളും ഇതിനു സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്നു. ഇക്കാലത്തു ഉണ്ടായട്ടുള്ള ഒരു നവോത്ഥാനത്തിന്റെ ഫലമായ ഈ നാട്യകല വീണ്ടും ദാരുണമാട്ടാകെ പര

ശാൻ തുടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്, മാത്രമല്ല മറുനാടുകളിലും ഈ കലയ്ക്കു ധാരാളം പ്രോത്സാഹനം ലഭിക്കുന്നുണ്ട്; ഈ കലാശാസ്ത്രസിക്കാരുള്ള ഉത്സാഹവും അവർക്കുള്ളിൽ വളർത്തിയിട്ടുണ്ട്.

പണ്ഡ- പണ്ഡമായി പ്രബന്ധവിശേഷങ്ങളെടുത്തു നൃത്തരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചാലും, ഭരതനടനെന്ന ഒരു കഥ മുഴുവനും അഭിനയിച്ചാലും, പലർചേർന്നു വേഷം കെട്ടി നാടകരൂപത്തിൽ നടച്ചാലും, അങ്ങനെ എന്തുവിധത്തിലുള്ള അഭിനയമാണാലും ശരി, എല്ലാവർക്കും മാഗവും, ലഭ്യവും, നൃത്തവും, ഭാവവും, അഭിനയവും പൊതുവായ അസ്സരങ്ങളായിരിക്കും. ഇവയിൽ ഭാവം, മാഗം, താളം എന്നിവ ചേർന്നാണ് മേതമെന്ന പദമുണ്ടായതെന്ന് പണ്ഡിതന്മാർ പറയുന്നു. പലരും ചേർന്ന് ഒരു കഥ അഭിനയിക്കുമ്പോൾ അതിൽ സ്വാഭാവികതപ്രകാരമുള്ള അംശങ്ങൾ അധികമായിരിക്കണം; മൊളാണ ഒരു കഥ പല പാത്രങ്ങളുമായും അവയുടെ ഭാവങ്ങളുമായും പ്രകടിപ്പിച്ച് അഭിനയിക്കുന്നത് എങ്കിൽ അതിൽ സ്വാഭാവികതപ്രകാരമുള്ളതാണ് അന്നു കലാശാങ്ങളായിരിക്കും കൂടുതൽ കാണുക. ലോകസമ്പ്രദായമനുസരിച്ചു നടിക്കുന്ന നാടകത്തിൽ കണ്ണീർപൊഴിക്കുന്നതും മറ്റും നടികൾക്കു വളരെ സ്വാഭാവികമായി അഭിനയിക്കാൻ കഴിയും; പക്ഷേ ഒരു കഥ മുഴുവൻ ഒരുനടനെന്ന അഭിനയിക്കുന്ന അവസരത്തിൽ കണ്ണീർപൊഴിക്കുന്ന ഭാഗം കൈമുറ്റുകൊണ്ട് കാട്ടാനേ പറ്റൂ. ഇക്കാരണംകൊണ്ട് മേതനാട്യത്തിൽ പലാംശം റെറപ്പെട്ടുമാറിയിരിക്കാമെന്നു അഭിനയത്തിനും, 'നാട്യധർമ്മി'ക്കും, മനോധർമ്മത്തിനും എത്രമാത്രം അവസരം നൽകാനാക്കുമോ അത്രമാത്രം ഇതിൽ നൽകിയിട്ടുണ്ട്. നാടകത്തിലും പാട്ടുണ്ട്; എങ്കിലും പാട്ടു കേട്ടുമാത്രം മറിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി കഥയെ അത്രയ്ക്കായിക്കാതെ ഗീതങ്ങൾ മാത്രമെടുത്തു കേൾക്കി നടത്തുക പതിവു

അല്ലാ. അതുപോലെ നാടകത്തിലെ കഥയോടും സംഭാഷണത്തോടും സന്ദർശനത്തോടും ഒട്ടിനില്ക്കുന്ന അഭിനയത്തെ മാത്രമെടുത്തു മാറിനിൽക്കി അതിനെ നാടകത്തിൽ നിന്നു പിഴിഞ്ഞെടുത്ത് സത്താക്കി റെറിയെടുത്തുണ്ടാക്കിയ ഒരു കലാരൂപമാണ് ഭരതനാട്യം. ഉത്തരേന്ത്യയിലുള്ള കഥകളി നൃത്തവും ഇതേ മട്ടിലുള്ളതാണ്. അതുകൊണ്ട് ഭരതകലയിൽ കാണുന്നതെല്ലാംതന്നെ—അഭിനയപുഷ്പി, നൃത്തസൂചകതൂടങ്ങിയവയെല്ലാംതന്നെ ഭരതനാട്യത്തിലും നമുക്കു കാണാം. യക്ഷഗാനം, കഥകളി, ഭാഗവതമദ്യനാടകം, ജാവാബാലിടിപിപരളിമുള്ള നാട്യനാടകസമ്പ്രദായങ്ങൾ തൂടങ്ങിയവയിൽ നാടകത്തിലെ വിസ്തൃതമായ ഭരതശാസ്ത്രപ്രധിയെല്ലാംതന്നെ ഉൾപ്പെടുന്നു. പക്ഷേ ഭരതനാട്യത്തിൽനിന്നു വടിക്കുന്ന സംസ്കൃതം ഏതാണ്ട് ഖണ്ഡകാവ്യത്തിൽനിന്നും പാട്ടുകച്ചേരിയിൽനിന്നും വടിക്കുന്നതിനോട് തുല്യമാണ്.

ഇത്രയും പറഞ്ഞതിൽനിന്ന് ഭരതനാട്യത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ഗവേഷണം എത്രകണ്ട് അവശ്യകമെന്ന് തെളിയുന്നു. ചില പണ്ഡിതന്മാർ ഇങ്ങനെ ചോദിച്ചേക്കാം. “ഭരതൻ മൂലഗ്രന്ഥത്തിൽ പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുള്ളവ, അതിനെ അസ്സദമാക്കി മെച്ചിച്ചിട്ടുള്ള ഇതരഗ്രന്ഥങ്ങളിലും ശില്പങ്ങളിലും ഇന്ത്യയിൽ മറ്റുസ്ഥലങ്ങളിലുള്ള സമ്പ്രദായങ്ങളിലും കാണപ്പെടുന്നവ തൂടങ്ങിയവ എല്ലാം നാമിന്ന് ഭരതനാട്യമെന്നു വിളിക്കുന്നതിൽ കാണുന്നുണ്ടോ?” മുൻപുപറഞ്ഞതുതന്നെ ഇതിനൊരു സമാധാനമാകും. ക്രമേണ പലതും വഴുതിപ്പോവുകയും അപ്പോഴപ്പോൾ പലതും ഇഴുകിച്ചുരുക്കുകയും ചെയ്തു എന്നതു സ്വാഭാവികമാണല്ലോ. എന്നാലും അന്തരാനാക്കിയാൽ പ്രാക്കനപാരമ്പര്യവും, ഐക്യവും പല സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളിൽ ചേർന്നു മാറിയാ അഥവാ വ്യത്യസ്തമായോ ഇന്നും നിലവിലിരിക്കുന്നു.

കുന്നതായിക്കാണാം. ഭരതൻ 'ഭരണ'ങ്ങളെന്ന് നാമകരണം ചെയ്തിട്ടുള്ള ആ പഴയ 'നിഖ'കളോ അഥവാന്റെ മരായകളോ ശ്രദ്ധിച്ചുനോക്കിയാൽ പ്രതിഭ കടന്നുവന്നു തീർച്ച. ഭരതൻ പറഞ്ഞിട്ടുള്ള കടന്നുവന്ന (നാമകരണം) വെറും നൃത്തത്തിനമാത്രമല്ല, നാടകത്തിലുള്ള അപരമായ ദൃഷ്ടിയിലും കടന്നുവന്നിട്ടുള്ള പഴയതാണ്; അതുകൊണ്ട് അവയെല്ലാം ഈ ഭരതനാട്യത്തിലും കാണപ്പെടുന്നവയായിത്തീർന്നു ശരിക്കുപറയ്ക്കും. ചില കടന്നുവന്ന, പല കടന്നുവന്ന ഉടെ അംശങ്ങളും ഉണ്ടായതാണ്; അവയെ സ്വയംകരുതൽ അവയെപ്പറ്റി പ്രതിപാദിക്കുന്നതാണ്. ഭരതൻ പറഞ്ഞിട്ടുള്ള 'ഗതിദൃഷ്ടി' 'കാലാചാര'ങ്ങൾ മുതലായവയിൽ മിക്കതും ഇക്കാലത്തു നിഖവിവുണ്ട്. അദ്ദേഹം സവിസ്തരം പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുള്ള ധർമ്മശിന്ധിയെക്കുറിച്ചാണ് ഇന്നും ഭരതനാട്യത്തിന് അറിയും. മിക്കവാറും നാടകത്തിലെ കൈവശമുള്ള അധാരഗ്രന്ഥം ഭരതനെ അവലംബിച്ച് നന്ദികേശവൻ രചിച്ചിട്ടുള്ള അഭിനയ രത്നമാണ് ചിത്രീകരിച്ചത്.

പക്ഷേ, ഭരതനാട്യത്തിലെ അട്ടിമറയെപ്പറ്റിയോ അഭിനയവസ്തുവെപ്പറ്റിയോ ഇത്രമാത്രം ഉറപ്പിച്ചു പറഞ്ഞുകൂടാ. ഭരതൻ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാലത്തു ലാഭ്യത്തിൽ നടപ്പുണ്ടായിരുന്ന പഴയ പഴയ അഭിനയവസ്തുക്കളെയും അവയുടെ അട്ടിമറയെയും പററിയാണ്. അദ്ദേഹത്തിനനുശേഷം ഇവയെല്ലാം അദ്ദേഹത്തിന്റെയായി ചിലപ്പോൾ ചില മാറ്റങ്ങൾ വന്നിട്ടുണ്ട്. ഇവ മാത്രമല്ല, പരിഭാഷയും മാറ്റിയുണ്ട്. പുതിയ 'ചൊല്ലുകൾ' നടപ്പിൽവന്നു. വശാലമായ ഈ ഭരത സാമ്രാജ്യം മുഴുവനും നടപ്പുള്ള ഈ നൃത്തം പരസമരഭരതസരിച്ച് പലപല ദേശീയ സ്വഭാവങ്ങളും ചൊല്ലുകളും പേരുകളും കൈക്കൊണ്ട് വളരാനുണ്ടായി. അക്കാ

ജനതാൽ പിതൃക്കൾക്കു ഏതു പാട്ടുകൊണ്ടു ഏതു ഈ
 ഞങ്ങളിൽ എന്തുമാതി നന്തനങ്ങൾ അഭിവൃദ്ധിപ്പെടുന്നതു്
 ഒരു തരത്തിലും തീർത്തുപറയാൻ നിവൃത്തിയില്ലാതായി.
 വളരെ പഴക്കമുള്ളതെന്നു പറകവഴ്യാത്ത ഒരു നാട്ടുഗ്രന്ഥ
 മുണ്ടു്. ദോഷമെന്നു കരുതുന്നതു് അതിന്റെ
 കർത്താവു്; സംഗീതമുക്താവലി എന്നാണതിന്റെ പേരു്.
 അതിനെ അസ്പദമാക്കി ലാസ്യത്തെ വിവരിച്ചിരിക്കുന്നതു്
 എങ്ങനെയെന്നുനോക്കാം. ഒരു ഭാഗത്തുകൂടെ വീക്ഷിക്ക
 ന്നോൾ വ്യക്യാസങ്ങൾ ഉണ്ടെന്നു കേൾക്കുമെങ്കിലും, മറ്റു
 ഭാഗത്തു് ഐക്യവും പൂർവ്വബന്ധ സമാപനവും ഈ
 ഗ്രന്ഥത്തിലെ വിവരണങ്ങളിൽ കാണാവുന്നതാണു്. “ലാ
 സ്യത്തെപ്പറ്റിയുള്ള വിവരണം പിന്നീടു പറയാം. ആദ്യം
 പുഷ്പാഞ്ജലി, പിന്നെ മുഖശാലി, അത നാശം സുഭാ
 ശഞ്ചുനന്തം; പിന്നെ ശബ്ദം; പിന്നീടു സുഗതികാഭിനയം;
 അതുകഴിഞ്ഞു് വവിധഗീതങ്ങളുടെ നന്തം; പിന്നെ
 പ്രബന്ധനന്തം; അതുകഴിഞ്ഞാൽ ചതു്, തത, യുവ
 പദം തുടങ്ങിയവ. ഈ മുറയ്ക്കു പലയിടത്തും അക്കാലത്തു
 ജ്ഞ അഭിനയകാര്യങ്ങളുടെ പേരുകളിലും അർത്ഥങ്ങളിലും
 കാണുന്ന ഐക്യം സ്പഷ്ടമാണു്. ഈ ഐക്യത്തെപ്പറ്റി,
 അതതു സന്ദർഭങ്ങളിൽ അഭ്യന്തര ചാതുര്യങ്ങൾ സമ്പന്നരും
 പ്രതിപാദിക്കുമ്പോൾ പ്രസ്താവിക്കാം.

ഏതാണു് ഇരുതരവ്യവസ്ഥകൾക്കു മുൻപു്,
 തത്ത്വപരമുള്ള തുളുമാ മഹാമാതാവു് ഏഴുതിയ സംഗീ
 തസാരാമൃതത്തിൽ നിന്നു്, നന്തനത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ശി
 ക്ഷാവധിയെല്ലാം മുൻപു പറഞ്ഞപോലെ ചിലവ വിട്ടും
 ചുരുക്കിയും സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന വസ്തുത ഗ്രഹിക്കാം.
 ഇക്കാലത്തുള്ള സമ്പ്രദായം തന്മൂലം ഏതാണു് തുറന്നുവെ
 വർത്തിക്കുന്നതിലധിപതിക്കുന്നു എന്നു തെളിയുന്നു. എ
 കിലും ഒന്നുകൂടി സൂക്ഷിച്ചു നോക്കുമ്പോൾ ഈ ഗ്രന്ഥ

ത്തിൽ ഭാഷയും പരിഭാഷയും കുറച്ചൊരു വ്യത്യാസമുണ്ടെന്നതൊഴികെ, അർത്ഥവും മറ്റു മുഖ്യാംശങ്ങളും പഴയ പട്ട്തന്നെയെന്ന വാസ്തവം രേഖാബ്യുപേക്ഷം. നട്ടവവ്യവഹാരത്തിൽ ഭരതും തമിഴിലും തെരുതിവുമായി കൊടുത്തിരിക്കുന്ന അടവുകളും അടവുപരിമളം ഇവയ്ക്കുള്ള സംസ്കൃതപദ്യങ്ങളും ചേർത്തു ചെലിയിച്ചുള്ള സാമാന്യതമെന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽനിന്ന് ഈ തത്വം കൂടുതൽ മനസ്സിലാക്കാം. തെയ്യ, തെയ്യ തുടങ്ങിയ വായ്ത്താഴികൾക്കു 'പാറം' എന്നാണ് പഴയ പേര്; വാദ്യത്തിലുപയോഗിക്കപ്പെടുന്ന ഈ വായ്ത്താഴികളെല്ലാം പറ്റി ഭരതൻ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിൽ പരാമർശം പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. 'അടവു' എന്നുവെച്ചാൽ? നാടിനെക്കുറിച്ചു മറ്റൊരിക്കലും അടിക്കാതിരുന്നതുകൊണ്ടു പട്ടണപ്പാദനശാസ്ത്രം മാത്രം അറിയാവുന്ന പണ്ഡിതന്മാർ തമിഴ്ഭാഷയിൽ ഇതിനെ 'അടൈവു' എന്നിങ്ങനെ തെറ്റിയാണു് എഴുതാവുന്നതു്. 'അടി' എന്നർത്ഥമുള്ള 'അടു', 'അടുക്ക', 'അടുപ്പു', എന്നീ തെരുതിവാക്കുകളിൽനിന്നാണ് ഈ പദം വന്നിരിക്കുന്നതു്. തുളുമാമഹാഭാരതവു് 'സാമാന്യത'ത്തിൽ 'കൂട്ടനം' എന്ന സംസ്കൃതപദമാണു് കൊടുത്തുവെക്കുന്നതു്. കൂട്ടനത്തിന്നു അടിക്കുക, ചതയ്ക്കുക എന്നെല്ലാമാണല്ലോ അർത്ഥം. മുമ്പു പറഞ്ഞ കാര്യത്തിന്നു് ഇതൊരു ഉദാഹരണം മാത്രമാണു്. മറ്റു ചില ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ 'പാദതാഡനം' എന്നിങ്ങനെ സ്പഷ്ടമായി പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. വീണ്ടും ഇക്കാലത്തു വ്യവഹരിക്കുന്ന അടവുസമ്പ്രദായങ്ങൾക്കുള്ള പഴയ പേരുകൾ പലതും തുളുമാമഹാഭാരതവു് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിൽ നൽകിയിരിക്കുന്നതു നോക്കുക. തട്ടടവു്=സമകൂട്ടനം; കൂത്തടവു്=പനത്പാദകൂട്ടനം; നാട്ടിത്തട്ടടവു്=പാശ്ചാത്യകൂട്ടനം; തട്ടിമെട്ടടവു്=സംതാഡ്യപാഷ്ഠിനികൂട്ടനം. മണ്ടു പാദങ്ങളുംചേർത്തു ദൃതഗതിയിൽ

മാറിമാറി നിറക്കിച്ചുവിട്ടു നന്നായ്ക്കൊണ്ടുവന്നു ഉദ്യോഗം എന്നുമാണ് പേര്.

ഇതിൽനിന്നു പഴയ വിഭാഗത്തെയാണ് ഇന്നും നൽകുന്ന സമ്പ്രദായം നിലവിലിരിക്കുന്നത് എന്നു മനസ്സിലാക്കാം. ഈ കവ അഭ്യസിപ്പിച്ചു വരുന്ന നട്ടുവന്മാരുടെ കടുംബങ്ങളിൽ പല ഗ്രന്ഥങ്ങളുമുണ്ട്. അവ പരിശോധിച്ചു നോക്കിയാലും മനസ്സിലാക്കും, അവർ പൂർണ്ണമായും ഉള്ള പരിചയം. മാത്രമല്ല തെളുപ്പം, സംസ്കൃതം ഇവയിൽ അവർക്കുള്ള ജ്ഞാനം, സംഗീതത്തിലുള്ള പാണ്ഡിത്യം, മത്സരാസൂചനയ്ക്കുമാറു എന്നിവയും എത്രയെണ്ണെന്ന് അതിൽനിന്നു മനസ്സിലാക്കും. പാരമ്പര്യമായി അടുത്തവർ എന്നുവന്നു കറഞ്ഞുവന്നുവോ അതുപോലെ തന്നെ പഴയ സമ്പ്രദായത്തിൽ അടിക്കുന്നവരും കറഞ്ഞുവന്നു വന്നു കറഞ്ഞുവന്നുവോ. പാരമ്പര്യമുറയനുസരിച്ചുള്ള ശിക്ഷണത്തിൽ തെറ്റുപറ്റിയാൽ ചെറിയൊറ്റിയിലുള്ള വിവരങ്ങൾ കറഞ്ഞുവന്നു; അതിന്റെ അഴകിനു ധാനിരട്ടം; അതിന്റെ യഥാർത്ഥമായ സൂക്ഷ്മശാസ്ത്രങ്ങളിലും അ സൂക്ഷ്മശാസ്ത്രങ്ങളായിരിക്കേണ്ട അളവിലും വ്യവസ്ഥയിലും മാറ്റം വന്നുകൊണ്ടുവന്നു പൂർണ്ണമായും വ്യവസ്ഥയ്ക്കനുയോജ്യമായ പാണ്ഡിതന്മാരും പൂർണ്ണമായും കൈവന്നിട്ടുള്ള മനോഹരതയും ഇങ്ങനെ അനുഭവിക്കാം. “ഈ കവ പേരിൽമാത്രം അതുതന്നെ; പക്ഷേ കാണിക്കുന്ന ഓരോന്നും മറ്റൊന്നാണ്!” അതുകൊണ്ട് ശിക്ഷാസമ്പ്രദായത്തെ സംരക്ഷിക്കുക എന്നതാണ് ഒന്നാമതായി ചെയ്യേണ്ട കർമ്മവും.

ഇക്കാലത്തു് ഉത്സാഹത്തിന്റെ തള്ളിച്ചുകൊണ്ടു് ചിലർ അവിടെനിന്നോ ഇവിടെനിന്നോ ചില അനേക പണ്ഡിതന്മാർ എടുത്തു് ചുരുങ്ങിയ സമയംകൊണ്ടു് അവ

വിലങ്ങനെ വെട്ടിക്കുക—അസ്സീമ എന്നു പറയുന്ന കണ്ണാലി
 ലനം—കുറെ പ്രയാസമുള്ള കന്നാണ്. ഇതു സാധിക്കാൻ
 തലയിൽ ഒരു ചെറിയ മണൽ സഞ്ചി വെച്ചു, തലതിരി
 ക്കാതെയും ഇളക്കാതെയും കഴുത്തുമാത്രം വെട്ടിച്ചു പരി
 ശീലിക്കുന്നു. അതല്ലെങ്കിൽ അമൈക്കാണ്ടെങ്കിലും തല
 യും തോളും പിടിപ്പിച്ചു കഴുത്തുമാത്രം ഇളക്കിപ്പറിക്കണം.
 ഇക്കാലം ഇവിടെ ചുറ്റത്തു പറയാൻ കാരണമുണ്ട്.
 വളരെക്കാലം നല്ലവണ്ണം ശ്രമപ്പെട്ട് വേണ്ട കത്തിൽ
 അദ്ധ്യസിക്കേണ്ടുന്ന ഒരു കലയെന്നത് അല്ലാതെ വെറും
 നേമാന്മാക്കായോ ഫാഷനായോ കണക്കാക്കി കുറച്ചു
 മാസങ്ങൾകൊണ്ട് പഠിച്ചു ശരിപ്പെടുത്താത്തൊരു നെല്ലു
 ഇതെന്നുവാസ്തവം കാക്കണം.

നന്തനം പഠിക്കുന്ന പെൺകുട്ടികൾ ശ്രദ്ധപയ്ക്കു
 ണ്ടു ന ചില കാര്യങ്ങൾ പറയട്ടെ; ഇടുപ്പ് (അരക്കെട്ട്)
 ഒരു നല്ല നാടകംകൊണ്ട് ഉറപ്പിച്ചു ഇറക്കിക്കെട്ടണം. മുതുകു
 നിവർന്നുവരേ നിലുണം; കൂച്ചുവീ നടത്തുന്ന സമ
 യത്തു് നടി അരംഭത്തിൽ ചുരുങ്ങുന്നതാണ് നിശ്ചയം
 എന്നതിനെപ്പറ്റി പിന്നീട് പറയുന്നതാണ്. 'മേല' എന്നാണ്
 ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ അത് 'നിമ'യെപ്പറ്റി പരാ
 മർശിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത് കൈ കാലു്, മുഖം എന്നിവ ചുരുങ്ങുന്ന
 നേരമേ നിശ്ചയംകൊണ്ട് ചുരുങ്ങുന്നതാണ് മേലയെന്നു
 പറയുന്നതു്. ഇതിനുശേഷം ഉടൽ മെല്ലെ താഴ്ന്നു
 നിന്നു്—മെത്തുമന്ത്—കാൽകൾ മണ്ടും കതികളുടെ
 പിന്നാമ്പുറം തൊട്ടുമാറു ചേർത്തുവെച്ചു് മണ്ഡലാകാര
 മായിനിന്നു് പാദങ്ങൾ അഞ്ചു ചവിട്ടണം (ചിത്രം 1
 നോക്കുക). പാദങ്ങൾ ഇങ്ങനെ വെച്ചു് പരമചര്യക്കേ
 ണ്ണതു് അത്യാവശ്യമാണ്. മറ്റു ചില സമ്പ്രദായമനുസ
 രിച്ചു് പാദങ്ങൾ ഇങ്ങിനെ ചേർത്തുവെച്ചാതെ കുറച്ചു്
 അകത്തിവെച്ചു് പരിശീലനം നടത്തണം എന്നിങ്ങിനെ

യ്യും പറയുന്നുണ്ട്. തെലുങ്കു ഉത്ത് അദ്ധ്യക്ഷിനും കൊണ്ടോ അശാൻ രിതത്തിക്കൊട്ടക്കും അതുകൊണ്ടോ വന്നിട്ടുള്ള തെറ്റായിരിക്കാം. കാൽ ഉത്തരവാദിത്വം മാത്രം പോലും മുൻപു പറഞ്ഞതുപോലെ ഉത്തരവാദിത്വം ഒന്നു താഴ്ന്നു മണ്ഡലാകാരത്തിൽ നിന്ന് സാധാരണ മെല്ലെ എന്നത് വളരെ മുഖ്യമായ ഒരു കാര്യമാണ്. ഉത്തരവാദിത്വം മെല്ലെ എന്നത് ഇക്കാലത്ത് മെല്ലെ വളരെ താഴ്ന്നിരിക്കുന്നു എന്നുവേണം പറയാൻ. ശരീരം വേണ്ടതരത്തിൽ താഴ്ന്നതെ നിവർത്തിക്കാനാണ് അപ്പം മാത്രം അല്ലാതെ നടത്തി ഈ നൂതനത്തെ നിയന്ത്രിക്കുക. അവരും വേണ്ടുന്ന ചുമട്ടുകളും മാത്രമല്ല അത് അവരും ശ്രമിച്ചതെ ഇടപ്പും മേലുടവും ഉണ്ടാകാതെ വെച്ചു എന്നൊരു ചില ഭാഗ്യം കിട്ടി കിട്ടി കിട്ടി വെച്ചു വെച്ചു അവർ. ഇടപ്പിന്റെ നട്ടുപ്പ് ഇടക്കത്തെ അവരും നില്ക്കുന്നു. ഇടപ്പ് അറങ്ങുന്നതു് ഈ നൂതനത്തിന് വൃത്തിമാണ്. ശരീരം ഒട്ടൊന്നും കുനിച്ച് പരിചരിക്കുന്നതിനെ “അമൈമൈ” എന്നിങ്ങനെ നൂതനമേന്മയിൽ പറയുന്നു. പ്രാചീനഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഇതിന് ‘ചർവത’ (കുനിയ) അഥവാ “തുംഗം” (ഉയർന്ന കുനിഞ്ഞു) എന്ന പേര് നൽകിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഉടൽ കുനി കേണ്ടതിന് അവർ നൽകിട്ടുള്ള പ്രാധാന്യം അതു മുഖമുണ്ടാകുന്ന സെന്റർയും എത്രകണ്ടെങ്കിലും നമുക്കു മനസ്സിലാക്കാം. നൂതനതാവലിയിൽ ജായസവാചരി വ്യാപിച്ചിരിക്കുന്നത്, ഉടൽ പന്ത്രണ്ടുഗ്രാമങ്ങൾ ഒരു താഴാൻ പാട്ല എന്നാണ്. അറവളുത്താൻ എന്ന നാട്ടുശാസ്ത്രങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ മേനോനഗ്രന്ഥത്തിൽ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത്, നെറ്റിമുതൽ പൊക്കിറുവമെടുത്ത അകലം ഉണ്ടായിരിക്കണം മണ്ഡലാകാരത്തിലുള്ള നി

പ്രിൽ കാലം മുട്ടുകൾക്കു തമ്മിൽ വന്നിട്ടു. അന്നുവേ
കൊണ്ടും ഈ കണക്കു ശരിയാണെന്നു ബോദ്ധ്യപ്പെടും.
ഇതിൽ അധികമായാ കുറഞ്ഞതാ ഇന്നുനാൽ നന്നായി
കിടന്നിട്ടു. അദ്ധ്യായത്തിന്റെ അദ്ധ്യായം വെട്ടും മുട്ടുവന്നും
ഈ അദ്ധ്യായ പാലിച്ചു കഴിഞ്ഞിരിക്കുകയും ഉടലിന്റെ
നിവയും പലനയും പര ശീലിക്കേണ്ടതാണ്. എന്നെ
ന്നാൽ ഇങ്ങിനെ മണ്ഡലമുട്ടു അമൻ നില്ക്കുന്ന നിവ
യാണ് ഇനി വരുന്ന പലപല നിവകൾക്കും അസ്സദം.
മിടംബശിലപ്പുഴയിൽ ഉള്ള 'കരണങ്ങൾ' ശ്രദ്ധിച്ചാൽ
മിക്കവാറും ഈ "ഉടൽ അമൻ" തുടർച്ചയായ വര
ന്നതു കാണാം.

നാമം :
 പേര് :
 വയസ്സ് :
 ;

2. അടിസ്ഥാനപാഠങ്ങൾ, അടവുകൾ.

സദസ്സിൽ നാട്യഭേദങ്ങളിൽ വരുന്ന ഭാവത്തെ അഭിനയംവഴി നടികൾ സഹജിപ്പിക്കുന്നു; ഈ അഭിനയം തന്മയമായി പ്രവഹിക്കുന്ന ഭാവഃസ്വാതന്ത്ര്യത്തെ പ്രകാശിക്കുന്ന വാചകമല്ലാത്ത ഒരു സവിശേഷഭാഷയാണ്. ഈ വിശേഷഭാഷ മനസ്സിലാക്കുന്നതനുചലമുദ്രകൾ ഉണ്ടു്. ഭാഷയിൽ 'അ' 'ആ' എന്നീ അക്ഷരമാലയുപകരം അഭിനയഭാഷയു് "പതാകം" "രൂപതാകം" എന്നിവയാണ് അടിസ്ഥാനം. ഇതു് കാരണമായി മനസ്സിലാക്കാം. ഇതുപോലെ സദസ്സുകളിൽ ആടുന്ന നൃത്തത്തെയും മനസ്സിലാക്കേണ്ടതിനു് വഴിയുണ്ടു്. ഈ നൃത്തത്തെ പലതരം പഠിച്ചു് ആമാണമുനാക്കു് അതിനെ പല അടുക്കളായി ഭാഗിച്ചു് വീണ്ടും ആ അടുക്കളെടുത്തു് അടവുകളായി തിരിച്ചു് ഗ്രഹിക്കണം. ആ അടവുകളെ വീണ്ടും പഠിക്കാം. കരകമ്മണങ്ങളുടെ വിന്യാസ



ചിത്രം 1.



ചിത്രം 2.



ചിത്രം 3. ചങ്ങകം.



ചിത്രം 4.



Figure 3.



Figure 4.



Figure 5.



Figure 6.



शुक्ल १०.
अङ्गुली मध्यमा



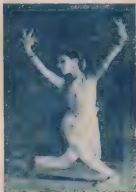
वज्र ११.
अङ्गुली मध्यमा



पञ्च १२.
अङ्गुली मध्यमा



पद्म १३.



उर्ध्व १४.



பி.கு. 14.



பி.கு. 15. சிவனம்.



பி.கு. 16.



பி.கு. 17

അടവുകൾ, പാഠങ്ങളും ചലനങ്ങളും ആയിട്ടാണ് അവ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്.

പ്രാചീനഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ കാണാവുന്ന ലാഘവം എന്നീ നൂതനഭാവങ്ങളെപ്പറ്റി വിവരിക്കുമ്പോൾ അവ ചെറിയ അളവിലുള്ളതും അവയിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന പല വക ചുരുക്കം വിശദീകരിക്കുന്ന സ്ഥാനം, ചാരി, കരണം, അംഗമാരും എന്നിവയെക്കൊണ്ടാണ്. 'സ്ഥാനം' എന്നത് ഒരു നിവൃത്തിയുള്ള നില്പാണ്; ചാരി ചരണസഞ്ചാരമാണ്; കൈയ്കാലുകൾ രണ്ടും ചേർന്നു ചലിപ്പിക്കുന്നതിനും ആ ചലനങ്ങളിലുൾപ്പെടുന്ന നിവൃത്തിയും പറയുന്ന പേരാണ് 'കരണം' ആകുന്നു എന്നത്; രണ്ടിൽനിന്നും രണ്ടിച്ച് പല കരണങ്ങൾ കലർന്നു നൂതനത്തിന് 'അംഗമാരും' എന്നുപറയും; ഒരു നിവൃത്തിയിൽനിന്നും മറ്റൊരു നിവൃത്തിയിൽ ചെന്നുവരുന്നതിനുള്ള പൊതുവായതെല്ലാംപോലുള്ളതായ പല കരണങ്ങളുടെ സമാഹാരത്തിനാണ് അംഗമാരും എന്നു പറയുന്നത്. ചുരുക്കം നൂതനവും ഇതിനെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് നടത്തുന്നത്. ഇക്കാലത്തു നടപ്പുള്ള സദൃശ്യങ്ങളിലെ നൂതനങ്ങൾക്കു കണക്കാക്കുന്ന ആസ്പദമായിരിക്കുന്നത് ചുവടു, തട്ട് അഥവാ അടവ് എന്നതാണ്; ഈ അടവ് കാരണവും കാര്യം തെളിയിക്കുന്ന കലാചരണവിന്യാസങ്ങളോടുകൂടിയതാണ്. ചലനങ്ങളും ഇതിലുൾപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. പല അടവുകൾ കൊണ്ടു ഒരു താളത്തിൽ മനോധർമ്മമനുസരിച്ച് തീർത്താൽ (കലാശാസ്ത്രം) ഉണ്ടാക്കാം. അങ്ങനെ ചാരി, കരണം, അംഗമാരും എന്നിവയും, സംഗീതരസാകരങ്ങളും കലാകളിയിലും പറയപ്പെടുന്ന കലാശയും അടവുകളിലും തീർത്താൽ അതിലും ഉൾപ്പെട്ടവയാണ്. തുടർച്ചയായ മറ്റൊരുവിധിയിൽ സംഗീതസാരാളതപോലെയെ

പ്രധാനപ്പെട്ട മരണാഭ കൃതിയായ സംഗീതമുക്താവലിയിലുള്ള ഒരു ശ്ലോകത്തിൽ സ്പഷ്ടമായി ഇങ്ങിനെ പറയുന്നു:—

“ഏതാനി ‘കരണാ ന്യാ’ർമ്മഃ
‘അത്’ ശബ്ദേണ വൈകികാഃ
നടാ ‘അന്യ’ന്റ’ലി ദേശേന്ധാഃ
തൊഴുതിക വിചക്ഷണാഃ

“കരണമെന്നതിനെ അന്യ’രദേശത്തിലുള്ള നാട്ടു ശാസ്ത്രജ്ഞർ ‘അത്’ എന്നാണ് പറയുന്നത്”—ഇതത്രെ ഈ ശ്ലോകത്തിന്റെ മുതക്കം. ഏതാണ്ടു രണ്ടോളം അടവുകൾ മേതനാട്ടത്തിൽ ഉണ്ട്. ഇവ രാമായണം മെടുത്തു വിസ്തരിക്കു വിഷമമാണ്. പല അടവുകളും കന്നിൽനിന്ന് ജനിക്കുന്നവയോ ഒന്നിനെത്തന്നെ അസ്സദമാക്കി പലതായി പിരിഞ്ഞുവന്നിട്ടുള്ളവയോ ആണ്. ഇക്കാരണംകൊണ്ട് ഒൻപത്തോ പത്തോ പ്രധാനപ്പെട്ട അടവുകളും അവയുടെ ഉൾപ്പിരിവുകളും പഠിച്ചുകഴിയുമ്പോൾ എല്ലാറ്റിനെയുംപറ്റി എളുപ്പത്തിൽ മനസ്സിലാക്കാം. ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ അടവുകളെപ്പറ്റി പ്രസ്താവിക്കുന്നത് ഈ തത്ത്വമാസ്യദമാക്കിയാണ്.

കാരോ അടവിന്നും തൊതിന്റേതായ കരചരണവിന്യാസങ്ങൾ പ്രാത്യകമായുണ്ടെന്നു പറഞ്ഞല്ലോ. ഇങ്ങിനെ അടവുകളിൽ വരുന്ന കരചരണവിന്യാസങ്ങൾക്കും, മുൻപൊരിട്ടതു് അഭിനയത്തിൽ വരുമെന്നു പറഞ്ഞ കൈയ്കൾക്കും തമ്മിൽ ചുന്താണു വ്യത്യാസം? നാട്യം മൂന്നുവകുപ്പിൽപെടും; കഥയെ അസ്സദമാക്കുവരുന്ന നാടകം തുടങ്ങിയവ ഒന്ന്, കഥാബന്ധമില്ലാതെ ഭാവപണ്ഡങ്ങളെ അഭിനയിച്ചു കാണിക്കുന്ന നൃത്യം രണ്ടാംവകുപ്പ്, താളവയാനസൃതമായി കരചരണങ്ങൾ

സൃഷ്ടിക്കുന്ന കേവലഗുണം മൂന്നാമത്തേതു്. ഭൂവിൽ പര
ത്ത ഈ ഗുണത്തെയാണു് ചിലപ്പതികാരത്തിന്റെ വ്യാ
ഖ്യാനത്തിൽ അടിയാക്കുന്നല്ലാമ് 'ചൊക്കം' എന്ന പേ
രിൽ പരാമർശിച്ചിരിക്കുന്നതു്. ഭാവത്തെ ആസ്പദമാക്കി
യുള്ള ഗുണത്തിൽ വരുന്ന പതാകം ശഃഖരം തുടങ്ങിയ
ഫസ്തങ്ങൾ ഓരോന്നും ഒരു വസ്തുവിനെ അഥവാ ഒരു
അർത്ഥത്തെയാണു് കുറിക്കുന്നതു്. അതേ കൈകൾതന്നെ
വെറും ആട്ടത്തിൽ (ഗുണത്തിൽ) വരുമ്പോൾ രെമ്മ
ത്ത കുറിക്കാതെ സൗന്ദര്യം അഥവാ അഴക് എന്ന
ലക്ഷ്യത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇങ്ങിനെ അഴകുമാത്രം
ലക്ഷ്യമാക്കി കാണിക്കുന്ന കൈകൾക്കു് ഗുണഫസ്തങ്ങൾ
എന്നാണു് പേരു്. അടിയാക്കു നല്ലാമ് നൽകിട്ടുള്ള
ഉദാഹരണങ്ങളിൽ, അഭിനയത്തിൽ വരുന്നതിന്നു് 'തൊ
ഴിമ്കൈ' എന്നും ഗുണത്തിൽ വരുന്നതിന്നു് 'ഏഴ മ്
കൈ' എന്നും സയുക്തികം നാമകരണം ചെയ്തിരിക്കുന്നു.

ഇനി അടവുകളെപ്പറ്റി വിസ്തരിക്കാം. ഇവയെ
അതാതിന്റെ ഉൾപിരിവുകളോടുകൂടി വേണം ആദ്യം
പറക്കുവാൻ. അടവുകൾ അഭ്യസിക്കുക എന്നതാണു്
ആദ്യത്തെ പാഠംതന്നെ. ഓരോ അടവും കാമ്മിക്കാൻ
'തെച്ചാ-തെയ' 'തിതിതൈ' തുടങ്ങിയ ചൊല്ലുകൊണ്ടു്
അതിനെ സ്വന്ധിച്ചിരിക്കുന്നു ആദ്യംപോൾ നാൽക്കി
കൾ ഈ അടവുചൊല്ലുകളെ മനസ്സിൽ മന്ത്ര ചൂകൊണ്ടേ
ഇരിക്കും. ഇവയെ നിതിവിന്യാസഭേദങ്ങളോടെ മൂന്നു
കാലങ്ങളിലും, ത്രംഗത്തിന്റെ വായ്ത്താരിയുടെ മട്ടിൽ
ചിട്ടപ്പെടുത്തു ചെയ്തിട്ടുണ്ടു്. 'ജതകൾ', 'ചൊൽകെട്ട
കൾ' എന്നെല്ലാമാണു് ഇതിനു പേർ. ചൊൽകെട്ട
കളും ജതകളും ആട്ടുന്ന സമയത്തു് താളമിട്ടുകൊടുക്കുന്ന
നട്ടവന്മാരാണ് ഇതു് ചൊല്ലികൊടുക്കുന്നതു ഈ ജതി
കളും ചൊൽകെട്ടുകളും പല വകപ്പുകളിലായി തിരിഞ്ഞു

പല നൃത്തങ്ങളും നീലകളും ഉൾക്കൊണ്ട് തീർത്താണെന്നായി പരിണമിക്കുന്നു.

1. ഒന്നാമത്തെ അടവു; തെന്ത്യാ തെയ്യം.

മണ്ഡലാകാരത്തിൽ കാൽവെച്ചുനിൽക്കുന്നതായി ചുവടുകൾ ചവിട്ടുന്നതാണ് ഇത്. ചുവടുകൾ ചവിട്ടുന്നതിന് 'കാൽതട്ടൽ' എന്നു പറയും. ഇങ്ങനെ കാലുതട്ടിയുള്ള അടവായതിനാൽ ഇതിന് 'തട്ടവു' എന്നാണുപേര്. ഇത് അറുപിടമുണ്ട്. അദ്ദേഹം ഒരു കാലിനു ഒരു, പിന്നെ രണ്ടു രണ്ടു, ഇങ്ങനെ മൂന്നു കാലങ്ങളിൽ ചവിട്ടി അഭ്യസിക്കണം. മണ്ഡലാകാരത്തിൽ നില്ക്കുക എന്നാലേയ്ക്കും? ഇടുപ്പിൽ ഉടൽ തെല്ലൊന്നു അമർന്നുകൊണ്ടുള്ള നില്പിനാണ് അ പേര്. കാൽനെ നില്ക്കുമ്പോൾ മുട്ടിൽ മടങ്ങി ഇടുപ്പിന് അഥവാ അരക്കെട്ടിത്താഴെ കാൽ രണ്ടും ചാൽ ചതുരത്തിന്റെ (Rhombus) ആകൃതിയിൽ വരും. പാദങ്ങൾ രണ്ടും സമയ്ക്കു മുകളിലാക്കി ഇരുവശത്തേക്കും തിരിച്ച് പിൻ കാൽ പുറം രണ്ടും ഒന്നിനോടൊന്നു തൊട്ടുമേയ്ക്കുവെക്കുക (ചിത്രങ്ങൾ 1, 2 നോക്കുക). ഈ നില്പിൽ അഞ്ച് അടവുകൾ പരിശീലിക്കേണ്ടത്. നേരേനിന്ന നില്പിലോ കാലുകൾ സാധാരണമട്ടിൽവെച്ചോ ചുവടുകൾ ചവിട്ടുവാൻ പാടില്ല. മുൻപുപറഞ്ഞ മണ്ഡലനിലയിൽ ഉടവ് ഇരുത്തി രണ്ടു കൈകളും മണിക്കെട്ടിന്റെ പിൻപുറം അരക്കെട്ടിൽ—മേയ്ക്കു നില്ക്കണം. പിന്നീട് പതാക ധന്യം പിടിച്ച് കൈകൾ മടക്കാതെ ഇരുഭാഗത്തേക്കും നീട്ടണം.

+ തള്ളവർവേൾപ്പെടെ എല്ലാവർക്കും നിവർത്തിച്ചേയ്ക്കുവെച്ച് ഉള്ളുകൈയ്ക്ക് പരത്തിവയ്ക്കുന്നതിനാ

+ കഥകളിയിൽ ഇതു ത്രിപതാകമാണ്; ഭരതനാട്യത്തിൽ ഇതി വിവരിക്കുവാൻ പോകുന്ന ത്രിപതാകമാണ് കഥകളിയിലെ പതാക. ധന്യമക്ഷണദീപിക നോക്കുക.

അപതാകമെന്നു പറയുന്നത്. (ചിത്രം 3 നോക്കുക) നീട്ടിയ കൈയ്ക്കളിൽ തോരതാഴ്ന്നി, കൈമുട്ടുകൾ കൈപ്പൊന്മ ഉയർന്നി, ഉള്ളുകൈയ്ക്കു താഴ്ന്നി, ചെത്തവെച്ച വിരലുകളുടെ അറ്റം അല്പമൊന്നു ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുകയാണു വേണ്ടത്. ഇതെല്ലാം, ഇക്കാലത്തു ശരിയായി അതം ശ്രദ്ധിക്കുന്നില്ല; അതുകൊണ്ടാണു ഇത്രയും വിസ്തരിച്ചു ഇതെല്ലാം ഇവിടെ വിവരിക്കുന്നത്.

2. രണ്ടാമത്തേതു്: തെയ്യം തത്ത-തെയ്യം താമര.

ഇതിൽ കൃതികാലു് നാട്ടിയുള്ള നിവയാണു വേണ്ടതു്; അതുകൊണ്ടു് 'നാട്ടുടവു്' എന്നാണിതിനുപേർ. അദ്ദേഹം ഒരുവശത്തോട്ടും (ചിത്രം 4 നോക്കുക) പിന്നെ പിന്നിലേക്കു് ഒന്നിനുപിറുക ഒന്നായും കാലുനാട്ടി ചവിട്ടണം (ചിത്രം 5 നോക്കുക). ഈ അടവു രണ്ടു ജാതിയാണു്. ഒന്നാമത്തേതിൽ ഏഴുതടം; ഇവയിൽ അഞ്ചാമത്തേതു് പാദം നേരേ മുന്നോട്ടു നീട്ടിക്കുത്തിയിട്ടാണു്. (ചിത്രം 6 നോക്കുക). അറാമത്തേതു് വലതുകാലു് മേലു വശത്തുകയറി, വലതുകാലത്തേക്കു മേയ് താഴ്ന്നു. (ചിത്രം 7 നോക്കുക) പിന്നെ ഉടൽ ഇടതുപുറം തിരിഞ്ഞു് നിവരണം (ചിത്രം 8 നോക്കുക). ഇവയിൽ വരുന്ന കൈകളെപ്പറ്റി പറയാം. അദ്ദേഹം ത്രിപതാകം, പതാകമുദപിടിച്ചു് അണിവിരൽ (മോതിരവിരൽ) മടക്കിയാൽ ത്രിപതാകം അകം. (ചിത്രം 9 നോക്കുക). ഈ ത്രിപതാകരസ്യം പിടിച്ചു് മുൻപുപറഞ്ഞ അടവിൽ തന്നെ വലത്തും ഇടത്തുമായി മാറിമാറി പലവുത കമിപ്പുകയും മലയ്ക്കുകയും ചെയ്യും. മാറിനേറേമെ മുഖിലും ഇതു് ആവർത്തിക്കുക. അറാമത്തേ വകുപ്പിൽ സ്വീകരിക്കേണ്ടുന്ന ഫസ്തമുദ ഫംസാസ്യമാണു്. പെരുവിരൽ ചൂണ്ടുവിരൽ നടുവിലെ ഇവ മൂന്നും ഫംസത്തിന്റെ കൊക്കു

പോലെ പെരുവെച്ചാൽ ഹംസാസ്വരമായി. (ചിത്രങ്ങൾ 10, 11 നോക്കുക). ഈ ഹംസാസ്വരമുദ്ര അരും ഏഴും അടവുകളിൽ കാണിക്കാവുന്നതാണ്. മണ്ഡിവും കാണിക്കേണ്ടത് ഭരതമാതിരിതന്നെ. അദ്ദേഹം ഒരു വശത്തും പിന്നെ മുന്നോട്ടും അതിനുശേഷം ഉടൽകുനിച്ചുകാലുവരെയും ഇങ്ങിനെ മൂന്നു വിധമായി കാണിച്ചുവീണ്ടും മാർവിന്നു നേരെ പിടിക്കുക.

രണ്ടാംമാതിരിയിലുള്ള അടവിൽ കുതിച്ചു മെതിക്കലും ഹസ്തങ്ങളുടെ സ്ഥാനവ്യതിയാനവും ഉണ്ട്. 'കുതിക്കു'ന്നത് കാൽവരമ്പുകളിൽ പൊങ്ങി നില്ക്കുന്നതാണ്. എന്നിട്ട് ഉപ്പുററി അമർത്തുന്നതിനാണ് മെതിക്കൽ എന്നു പറയുന്നത്. മെതിക്കുമ്പോൾ തറയിൽനിന്നു കാൽ വിരലുകൾ പൊങ്ങരുത്. ഇങ്ങിനെ കുതിച്ചുമെതിക്കുമ്പോൾ മാറിനടന്നുവെച്ച ഹംസാസ്വരഹസ്തങ്ങൾ പൊക്കി ഇരുവശത്തേക്കു വീശി തവയ്ക്കു നേരെ കൊണ്ടുവരണം. ഇങ്ങിനെ മേലോട്ട് കൈയ്ക്കുടുക്കുമ്പോൾ ഹംസാസ്വരമുദ്ര അലപത്തുമുദ്രയായി മാറും. കൈവിരലുകൾ തെല്ലൊന്ന് അകറ്റി പൂവിതറാപോലെ അകൃതിപ്പെടുത്തി മറിച്ചാൽ അലപത്തമാകും. (ചിത്രങ്ങൾ 12, 13 നോക്കുക). ചിത്രനോട്ട കാൽകത്തുമ്പോൾ, കത്തിയ കാലോട്ടുമേൽ മുൻകാൽ വന്നുചേരുന്ന സമയം മണ്ടുകാലുകളും തട്ടടിയിൽ സമമായിരിക്കുന്നതുപോലെ മരുമിച്ചുചേരുന്നമട്ടിൽ മെതിക്കണം.

3. മൂന്നാമത്തേതു: തത്—തെയ്—താം

ഇത് ഏഴുതരത്തിലുണ്ട്—കാലുകൾ മണ്ഡലമാക്കി ഉള്ള തട്ടിനാട്ടടവു്; കൈകൾ മണ്ടും ശിഖരഹസ്തമാക്കി ഊറിൽവെച്ചു് പതാകമാക്കി വിടണം. പെരുവിരൽ

മാതും ഉയർന്നി ബാക്കി വിരമകൾ മടക്കുന്നതിനാണ് ശിഖരമദ്ധ്യമെന്ന പറയുന്നത് (ചിത്രങ്ങൾ 14, 15 നോക്കുക). ഇരുവശത്തേക്കും നിട്ടുന്ന കൈകൾ ഇരു കരമ്പാർ തലയോ മാറ്റം അനങ്ങരുത്. കൈകൾക്കു മാത്രമേ ചലനം പാടുള്ളൂ. ഉരത്തിൽനിന്നു കൈ മാതും ഇങ്ങിനെ ചലിപ്പിക്കുന്നതിന് 'ഉരുചലനം' എന്നത്രെ പേരു. ഇതിന്റെ നാലാമത്തെ വകുപ്പിൽ മാർവിൽ നിന്ന് ശിഖരമധ്യം പതാകയായി മാറ്റമ്പാർ ഉടലി നെ ചുറ്റി പിൻപുറം തിരിഞ്ഞു കാൽവിരമകളുടെ അറം മാതും തറയിലുനി ഇരിക്കണം; ഈ നിലയിൽ കൈകൾ ത്രിപതാകയായി മാറി ഒന്നിനൊന്ന് മടഞ്ഞു സ്വസ്ഥ്കമായി വെക്കണം. ഞറാമത്തേതിൽ ഇരുന്ന നിലയിൽതന്നെ മുന്നോട്ടാഞ്ഞു ഒരു തിരിയൽ തിരിയ ണം (ചിത്രം 16 നോക്കുക).* ഏഴാമത്തേതിൽ കാലൊ തടാഗത്തു് ഏഴുത്തുവെച്ചു കൈകൾ ശിഖരമുദ്രയിൽ നിന്ന് ചെറുതായൊന്നു വിടർത്തി വിരമകൾ വളച്ചു, ഇരുഭാഗങ്ങളിലും കുതിച്ചു ചവിട്ടി ശരീരം വളച്ചു വലതുപുറത്തേക്കുചാഞ്ഞു, വലതുകൈ പതാകയായി പിടിച്ചുനീട്ടി. അതിലേക്കുതന്നെ നോക്കുന്നമാതിരിനിന്ന് ഇടതുകൈ തലയ്ക്കുമേലെവെച്ചു ശിഖരമുദ്രയിൽ വല കൈയ്യിന് അഭിമുഖമായി നിൽപ്പിടിക്കണം (ചിത്രം 17 നോക്കുക). ഈ നിലയിൽ ഉടൽ ഇരുത്തണം.

4. നാലാമത്തേതു്: തെയ്ഫത്—തെയ്ഫി.

ഇതിൽ കാലുകൾ വിരൽത്തമ്പുരുന്നിൻ്റെ മണ്ഡല മിട്ടു നിൽക്കണം. (ചിത്രം 18 നോക്കുക). കൈയ്ക്കൾ ഇരുഭാഗത്തേക്കും നീട്ടിയപടി ഹംസാസ്യത്തിൽനിന്നും അലപത്തുമായി വിരിക്കണം (ചിത്രം 18 നോക്കുക). മണ്ഡലമിട്ടു നിറുത്തിയ കാലിൽനിന്ന് മെല്ലെ ഏഴുതത്

വിരൽത്തുമ്പിന്മേൽനിന്ന് ഉപ്പുററി മണ്ടും ചേർത്തു വെക്കണം. ഇതിന്റെ മങ്ങാമെന്ന ആതിഥിയിൽ അലപത്തമുദ്ര മാർവിന് നേരെപിടിച്ച് കണ്ണിനെപ്പറ്റിയിൽ വെച്ച് മടഞ്ഞുപിടിക്കണം. ഈ നിവയം നൃത്തവും വളരെ നന്നായിരിക്കും. (ചിത്രം 19 നോക്കുക). ഇതിന്റെ മൂന്നാം നാലാം ആതികളിൽ മുൻപുചെയ്തപോലെ ഉപ്പുററി ചേർത്ത് ഫംസാസ്യമുദ്രയിൽ കണ്ണിനെപ്പറ്റി പിന്നിലേക്ക് വലതുവശംവഴി പരമേശ്വരൻ തിരിച്ചെടുത്തു, പിന്നെ ത്രിപതാകവാസ്തവമാറി മാറി, പാർശ്വങ്ങളിലേക്ക് വലതു കൈയോടെ തെല്ലൊന്നുചായ്ച്ചു തലയ്ക്കുതീതെക്കൂടെ വലിച്ചിടുക.

(ചിത്രം 20 നോക്കുക). അഞ്ചും ആറും ആതികളിൽ ഫംസാസ്യമായി പിടിച്ച് കൈകൾ വലതുഭാഗത്തേക്കു ചരിച്ചു ഉടലോടൊപ്പം മുൻഭാഗത്തു കീഴുംമേലുമായി അലപത്തമുദ്രയായി മാറി വിരിയിക്കുക. ഏഴും എട്ടും ആതികളിൽ ത്രിപതാകവാസ്തവപിടിച്ച് മുന്നോട്ടു കനിഞ്ഞ ഉടലോടൊപ്പം മേലും കീഴുമായി വീശിപ്പിടിക്കണം. ഇതുവരെ പറഞ്ഞ ഈ നൃത്തമേടങ്ങൾ ഇക്കാലത്തു ചിലർ ചെയ്യുന്നത് ഒരു നിസ്സാര ഭാവത്തിലാണ്. ലഘുവായി ചുവടുവെച്ചും വിരൽത്തുമ്പിന്മേൽ നില്ക്കാനെടുമാണ് അവർ പരിശീലനം ചെയ്യുന്നത്. അതു ശരിയല്ല.

തെയ് ഹത്—തെയ് ഹിയിൽ ഇനിയും ചില അടയ്കകളുണ്ട്. നേരേനിന്ന് കാലുകൾ നേരേവെച്ച് നില്ക്കുന്നത് ഒന്ന്. മറ്റൊന്നാകട്ടെ പാതകവാസ്തവം പിടിച്ച് ഒരു കൈയ്ക്ക് വലതുഭാഗത്തേക്കു നീട്ടി, മറേക്കൈയ്ക്ക് മടക്കി മണിക്കെട്ടിൽവെച്ച് കൈപ്പത്തി കീഴോട്ടിട്ട് ആടുന്നതാണ്. മൊത്തം കൈകാട്ടി വിളിക്കുന്ന

മട്ടായിത്തോന്നുമിട്ട്. 'മണിക്കെട്ടുതട്ടൽ' എന്നാണ് ഇതിനു പേരുപറയുന്നത്. ഇതിൽ കാലുകൾ ചവിട്ടി ഒരു ഭാഗത്തു ചെരിച്ചു നിൽക്കണം. ഇതിനുശേഷം ഒരു കൈയ് മാറിനു നേക്ക് അലപത്തും മൂളയായി പിടിച്ച് ഒരു ചുറ്റുത്തു കർവ്വ ആകൃതിയിൽ മലഞ്ചി കാണിക്കുക; മറേറ കൈയ് തലയ്ക്കുമീതെ ഹംസാസ്വമൂലയായി പിടിച്ച് ഒരു വണ്ടുപോലെ നിറുത്തുക; കാലുകൾ ചവിട്ടി മുന്നോട്ടു ചെരിച്ചു നിൽക്കണം. ഈ മനോഹരമായ നില 21-ാം ചന്ദ്രത്തിൽ കാണാം. ഇതിൽത്തന്നെ മാറിനനേരെ പിടിക്കുന്ന അലപത്തുറസ്സും തിരിച്ചു കാണിക്കുകയും ചെയ്യാം. ഒടുവിൽ ഇരുത്തു മുദ്രപിടിക്കുന്നതോടെ ഈ തെയ് ഹത്—തെയ് ഹി തീരുന്നു.

5. അഞ്ചാമത്തേതു്:—തടുത്തയ്—താഹ്.

ഇതിൽ കാലുകൾ മണ്ഡലമിട്ടാണ്. മാർവിന് നേരെ നെന്നിനൊന്ന് അഭിമുഖമായിവെച്ച ത്രിപതാക ഹസ്തങ്ങളെ അവിടെനിന്നും ഇരുഭാഗങ്ങളിലേക്കും നീട്ടണം. കാലുകളിൽതട്ടി കരിച്ചു ചവിട്ടണം ത്രിപതാക മുദ്ര പിടിച്ച കൈകൾ രണ്ടും അകവും പുറവും അക്കി നിറുത്തി തിരിച്ചും മറിച്ചും പിടിക്കുക. ഇതിനു ശേഷം ത്രിപതാക പിടിച്ച കൈയ് ഒരു വശത്തേക്കു മാറി ഉയർത്തി കണ്ണാടി നോക്കുന്നതുപോലെ പിടിക്കണം. (ചിത്രം 22 നോക്കുക.)

ഇതിലാകെ പന്ത്രണ്ടു ജാതിയുണ്ടു്; മുൻപു പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതിൽ നാലുജാതി ഉൾപ്പെട്ടു കഴിഞ്ഞു. അഞ്ചും അറുവും ജാതികളിലും, ഏഴും എട്ടും ജാതികളിലും മണ്ഡല പാദങ്ങളായിനിന്ന് ചുവടുവെച്ചു് ഉച്ഛ്വസിതട്ടി, കൈകൾ ത്രിപതാകമാക്കി, വലത്തു് ഇടത്തു് എന്ന മുറയിൽ, മാതോഭാഗത്തേക്കും അല്ലമൊന്നു ചാഞ്ഞ ഉടമോടൊപ്പം

ചായ്ച്ചു, പിന്നീട് ഉയർത്തി തലപൊക്കത്തിൽ വീശുന്ന മട്ടിൽ പിടിക്കണം. പതിനൊന്നാം പന്ത്രണ്ടാം ജാതികളിൽ വലതുകാലു സമമായി തറയിൽവെച്ച് ഇടതുകാൽ പൊക്കി തെല്ലൊന്നു മടക്കി, വലതുകാലിന്റെ ഉറുവ ശംകൊണ്ടുവന്ന്, വലതുകൈ നീട്ടി ഇടതുകൈ മടക്കി മാറിനു നേരെ കൊണ്ടുവരണം. ഇത് ഏറ്റവും മനോഹരമായ ഒരു നൃത്തമാണ്. (ചിത്രം 23 നോക്കുക.)

തഞ്ചൈ—താഹായിൽ ചതുരശ്രം, ത്രിശ്രം, മിശ്രം, ഖണ്ഡം, സങ്കീർണ്ണം എന്നിങ്ങിനെ ജാതികളോടുകൂടിച്ച് അടാം.

6. അറാമത്തേതു: തെയ്—തെയ്—താ.

ഇതിൽ ഈമണായി ആറു ജാതികളുണ്ട്. കാലുകൾ കൂതിച്ചു ചവിട്ടും; കൈയ്ക്കുൾ മാറിനു നേരെ വംസാസ്യമായി അരംഭിച്ചു, ആ മുദ്രപിടിച്ച കൈയ്ക്ക് അതുവടത്തെ ഒരു മറിച്ചു, പിന്നീട് അലപരമമായി പിരിച്ചു, ഇരുഭാഗത്തേക്കും പതാകമായി നീട്ടണം. ഇതേ കൈയ്ക്കാലുകൾ പലമുറയിൽവരും. ഇടയ്ക്ക് പതാകാറസ്സത്തിൽ മണിക്കെട്ടു തട്ടുന്നതുതന്നെ ആറുതരംവരും.

7. ഏഴാമത്തേതു; തിത്—തിത്—തെയ്.

ഇത് നാലു ജാതികളായി തിരിക്കാം. ആദ്യത്തെ ജാതിയിൽ മണ്ഡലനിലയ്ക്കു ഫംസാസ്യമായ് പടിച്ച ഇടുകൈയ്ക്കളിൽ വലത്തേതു മാറിൽവെച്ച് ഇടത്തേതു നീട്ടി നില്ക്കണം. പിന്നെ വലത്തേക്കാൽ മുന്നോട്ടു നീട്ടുക; ഉപ്പുറു തട്ടുക; ഇങ്ങിനെ തട്ടുവ്യാൾ വലത്തെ കൈ അലപരമമാക്കി കാലുപോകുന്ന വഴിയെ നീട്ടി മുകളിലേക്കുകൊണ്ടുപോയി (ചിത്രം 24 നോക്കുക), പോ

യവഴിക്കുതന്നെ തിരിച്ചുത്തു നടുവെ മുഖത്തിനെതിരെ ഫംസാസ്യമായി പിടിച്ചു (ചിത്രം 25 നോക്കുക), വീണ്ടും മാറിനു നേരെ അലപരമമാക്കി തി-തി-തെയ് എന്ന് മൂന്നക്ഷരകാലത്തിൽ വന്നുചേരും (ചിത്രം 26 നോക്കുക). ഇങ്ങനെ അഞ്ചുതവണ വലത്തും ഇടത്തുമായ് കാണിക്കണം. ഒടുവിൽ പറഞ്ഞിടത്തു എത്തുമ്പോൾ കായു രണ്ടും സമമായ് വന്നു ചേർന്നിരിക്കും.

രണ്ടാം ജാതിയിൽ, വലത്തുകാൽ മെടഞ്ഞു പിന്നോട്ടുമാറി വിരൽത്തുമ്പിൽ നല്കുക. ഇടത്തുകൈ പതാകമുദ്രയിൽ ഒരുവശത്തേക്കു നീട്ടുക; വലത്തുകൈ അലപരമത്തോടെ ഒരു മടക്കി മെൽകീഴ് തിരിക്കുക. (ചിത്രം 27 നോക്കുക).

മൂന്നാം ജാതിയിൽ, അല്പം ഉടലു മുഴുവനും ഒരു വശത്തേക്കു (Profile) തിരിച്ചു, വലുകൈ വലത്തുകാലനു മുൻപിൽ തള്ളിനില്ക്കുക; ഇടുകൈയ്ക്കും ത്രിപതാക മുദ്രയിലായിരിക്കണം. രണ്ടു കൈയ്ക്കും മാറ്റം നേരെ ഒരു കോണിൽ വരുമ്പടി പടിക്കണം. ഇതിൽ വരുന്ന മൂന്നു നാലകളെ ചിത്രങ്ങളിൽ (28, 29, 30) കാണാം. അടുത്ത പടി, മുൻപുപറഞ്ഞിട്ടുള്ള 'തെയ്യത്തെ ചേർത്ത്', ത്രിപതാകഹസ്തം ഒരു വശത്തുനിന്നു കൊണ്ടുവന്ന്, 'തിത്തിത്തെയ്' എന്ന് അല്പം ചൊല്ലിയമട്ടിൽ മറ്റേതും ചെയ്തു. മൂന്നാമതു രണ്ടു 'തെയ്' കളെച്ചേർത്തു ചെയ്യണം; ചേർത്ത 'തെയ്' തെയ്-യിൽ ത്രിപതാകമായി പടിച്ച ഇടുകൈയ്ക്കുകളും മാറിനു മുൻപിൽ ഒന്നിനൊന്നു മുഖമാക്കിവെച്ചു ചലിപ്പിക്കണം. നാലാമതായി, മൂന്നു 'തെയ്'കളെച്ചേർത്ത് മാറിനു മുൻപിൽ വെച്ചു രണ്ടു ത്രിപതാകകളോടൊപ്പം, മൂന്നാമത്തേതിൽ ചെയ്തപോലെ ചെയ്ത് പിന്നീടു അല്പം 'തിത്തി

ഞ്ഞയ്ക്കു കാണിച്ചമട്ടിൽ വീണ്ടും കാണിച്ചു കവാശിപ്പിക്കണം.

നാലാംജാതിയിൽ കാണിക്കേണ്ടുന്ന മുറ: ധ്വജാഭിമുഖീകരണത്തിൽ നില്ക്കുക. കൈകൾ പതാകമാക്കി നേരെ കൈകോണിൽവരുംപടി നീട്ടുക. എന്നിട്ട് ഈ അടവു അടയ്ക്കിക്കൊണ്ടു. (ചിത്രം 31 നോക്കുക.) പിന്നെ ഇടത്തുകാലം മുന്നോട്ടെടുത്തു, ചുറ്റും നാട്ടി, പാലം പാലത്തിൽ നീട്ടിവെച്ചു പതാകരസ്പർശത്തിൽ വലത്തേതു തലയ്ക്കുമേലെ കൊണ്ടുവന്ന് ചുറ്റും, മാറി ചുറ്റും മുൻപിൽ കൊണ്ടുവന്ന് (ചിത്രം 32 നോക്കുക), ഉടൽ അഭിമുഖീകരിച്ച്, ഇടത്തുകാലം മുമ്പിൽനിന്നും ഇടതു കാലം ചുറ്റും പതാകമാക്കി വെച്ചു, മാറി ചുറ്റും മുൻപുകൊണ്ടുവന്നു വലത്തുകൈയ്ക്ക് ശരീരം വലത്തേതെ കീഴെ താഴ്ന്നു കൊണ്ടുപോയ്, ഇടക്കിക്കാണിക്കണം (ചിത്രം 33 നോക്കുക). ഇതിൽ പ്രധാനമായി ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുകൊണ്ട് തലയ്ക്കുമേൽ ചുറ്റും വേരും, കാലം മുന്നോട്ടു നീട്ടി ചുറ്റും പാലം പാലം മേറ്റുകൊണ്ട് എന്ന ക്രമം വിടാതെ ചാർത്തിരിക്കേണ്ടതെന്നതാണ്. അതായത് വലത്തുകാൽ മുന്നോട്ടു നീട്ടുമ്പോൾ ഇടത്തുകൈ മുകളിൽ ചുറ്റണം; ഇടത്തുകാലം മുന്നോട്ടുനീട്ടുമ്പോൾ വലത്തുകൈയ്ക്ക് മുകളിൽ ചുറ്റണം. ഇക്കാലത്തു് ഇതു ചെയ്യുന്നത് മേകാലം മേക കയ്യും ആയിട്ടാണ്. അത് തീരെ തെറ്റാണ്. “തതികിണതോ” എന്നിങ്ങിനെ മൃദംഗമടിക്കുമ്പോൾ വരേണ്ടുന്നതു് മേക കാൽ മേക കൈയ്ക്ക് എന്ന മുറയാണ്. (ചിത്രങ്ങൾ 28, 29, 30 നോക്കുക); കിടത്തുകിടത്തോ. എന്നു മൃദംഗം വായിക്കുമ്പോൾ മേറ്റ കാൽ മേറ്റുകൈയ്ക്ക് എന്ന മുറയാണ് പാലിക്കേണ്ടതു്.

ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടുന്ന മറ്റൊരു കാര്യം ഇവിടെ പറയേണ്ടതുണ്ട്. കിടത്തുകിടത്തോയിൽ തലയ്ക്കുമേലെ

കൈയ്ക്ക് ചുഴറ്റിക്കാണിക്കുമ്പോൾ, വിശേഷിച്ചു ഭൂത കാലത്തിൽ കാണിക്കുമ്പോൾ കൈയ്ക്ക് മുഴുവനും വട്ടം ചുഴറ്റിക്കാണിക്കണം (ചിത്രം 34 നോക്കുക). ഇങ്ങിനെ കാണിക്കുന്നതായിരിക്കും രോഗി. മുഴുവൻ കാണിക്കാതെയും തളിർമട്ടിലും തോളൊടിച്ചും ഇതു പലർ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. ചില നാട്ടുസമ്പ്രദായങ്ങളിലും ഇപ്പറഞ്ഞതാണിവിടെ ഉപയോഗിച്ചു കാണുന്നത്. അതും അത്ര രോഗിയല്ല.

8. എട്ടാമത്തേതു്: തെയ്ത്ത്-തെയ്തത്താ.

ഇതിന്റെ 12 ജാതിയിലും മിക്കവാറും ഉപ്പുററി പൊക്കുകയില്ല. കുതിക്കൽ, മുൻച, പിൻച, മുക്കുളി വേക്ക, പാർശ്വങ്ങളിലേക്കു കൈയ്ക്ക് പോകാതെ ഇങ്ങിനെ ഈ അടവിൽ പല ഉറപ്പിരിവുകളും വന്നുപെടുന്നു. ഇവയുടെ ഉദാഹരണങ്ങളായി നാലു മാതൃകകളുടെ ചിത്രങ്ങൾ മാത്രം ഇവിടെ കൊടുത്തിരിക്കുന്നു (ചിത്രങ്ങൾ 35, 36, 37, 38 നോക്കുക).

ചുവട്ടുകളോടു ചേർന്നതും മെയ്ലാവവം കവർന്നതുമായ അടവുകൾക്ക് 'മെയ്യടവ്' എന്നു് ഒരുവിഭാഗം കല്പിക്കാം. ഇപ്പോൾ പറഞ്ഞ എട്ടാമത്തേതിലും, ഇനി പറയാൻ പോകുന്ന വെട്ടാമത്തേതിലും മിക്കവാറും കവർകൊണ്ടുള്ള ചവിട്ട് ഇല്ലെന്നു പറഞ്ഞല്ലോ; ഉചിതം പോലെ ഇവയിൽ ചില കുതിപ്പുകളും വീശലുകളും ചേർത്തിട്ടുണ്ടു്. ഇക്കാരണങ്ങൾകൊണ്ടു് ഈ രണ്ടു ജാതി അടവുകൾക്കു് സൗകര്യം മുൻനിറുത്തി 'പൊയ്യടവ്' എന്നു നാമകരണം ചെയ്യാം. 'മെയ്' 'പൊയ്' എന്നീ വിഭജനം ഗ്രന്ഥങ്ങളിലോ എല്ലാ സമ്പ്രദായങ്ങളിലോ ഇല്ലെന്നിരിക്കുന്നതും അടവുകളെപ്പറ്റി നാമിക്കുന്ന വിശദീകരണം നൽക

സ്വോരം ഇങ്ങനെ ഒരു റിജേനം അംഗീകരിക്കേണ്ടിവരുന്നു. മിക്കവാറും ഇപ്പോൾ പറഞ്ഞവകളാണ് ഉള്ളവയ്ക്ക് 'പൊയ്യടവ' എന്ന പേരു പറയാം; എങ്കിലും ഈ പൊയ്യടവിൽ രണ്ടിനൊന്ന് എന്ന കണക്കിൽ മെയ്യടവിനു വരുന്ന കാൽത്തട്ടും അരിന്റെ ചൊല്ലും ഉണ്ടായിരിക്കും.

9. വെതാമത്തൂ: താ-തെയ്-തെയ്-താ

ഇതിൽ കാലുകൾ ഒന്നിനുപിന്നിൽ മറയ്ക്കുന്നത് വെക്കണം; എന്നിട്ട് കൈകൾ ഹംസാസ്യത്തിൽ പാർക്കുകയും അവപത്തമായി വിരിച്ചു പാർശ്വങ്ങളിൽ പാർക്കുകയും അടുത്തപ്പടി ഹംസാസ്യവസ്ത്രം മറയ്ക്കുകയും ചെയ്ത് പിന്നോട്ടുപോയ് സദസ്സിനടുത്തായി ചെന്നുവന്നു പടിക്കുക. അദ്ദേഹം പറഞ്ഞതിൽ രണ്ടു കാലുകൾ കൈയ്ക്ക്; മഞ്ചമതു പറഞ്ഞതിൽ മറ്റൊരുകൈയും മറ്റൊരുകാലും എന്ന മൂന്നു മൂന്നാമത്തതിൽ കാലുകൾ തട്ടി പിന്നിൽ കാൽവിരൽത്തുമ്പ് കണി നില്ക്കുക. നാലാമത്തതിൽ ഹംസാസ്യമുദ്ര പിടിച്ചു കൈകൾ പാർശ്വങ്ങളിൽനിന്നും അവപത്തമായി വിരിച്ചു മൂന്നാക്കം കൊണ്ടുവരിക. ഇതിൽ ഉടൽ തിരിച്ചു മൂന്നാട്ടു വരണം. അഞ്ചാമത്തതിൽ ഇരുനുകൊണ്ടുവേണം കാണിക്കാൻ.

മുൻപുപറഞ്ഞ വെതു ജാതി അടവുകളിലും നിറയെ ഉൾപ്പെരിയുകൾ ഉണ്ട്. എല്ലാംകൂടി കണക്കാക്കുമ്പോൾ ആറുനൂറ് മേലെ വരും. അടവുകൾ മുഴുവനും ഒന്നുനൂറ് മേലെ ഒന്ന് എന്നുള്ള തുടർച്ച അറിഞ്ഞു പറയുന്നതിനും എല്ലാപ്പത്തിൽ അകെല്ലാം കാണിക്കുന്നതും വേണ്ടി മാത്രമാണ് എഴുതാൻ വേണ്ടതും വെതായ് വകതിരിച്ചത്. ചില ആശാസ്ത്രർ ചില നമ്പ്രാട്ടന്മാരുടെ തട്ടടവുകളെല്ലാം ഒരു വകയ്ക്കു്, മറ്റുള്ളവയെല്ലാം

മരണത്തെ വകുപ്പ് എന്നിങ്ങനെ അടവുകളെ മണ്ടായ് പകർത്തുകണ്ടിട്ടുണ്ട്; കൂടാതെ മുമ്പു പറഞ്ഞ ഉൾപിരിവുകളിൽ ചിലവയെ പ്രത്യേകമെടുത്തും കണക്കാക്കിട്ടും ഉണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന് ഈ പുസ്തകത്തിൽ തിരിച്ചെഴുതേണ്ട രേഖകൾ അങ്ങിനെ പറഞ്ഞുവെച്ചു 'തെയ് തെയ്' തിരിച്ചെഴുതാ' തുടങ്ങിയവ പ്രത്യേകം അടവിൽ ചിലവ് പെടുത്തുന്നു. എട്ടാമത്തെ മെതുടവുജാതിയിൽ നാമിവിടെ ഉൾപ്പെടുത്തിയ നല്ലൊരു പായ്ചൽ എത്തിപ്പിടിക്കൽ തുടങ്ങിയവയ്ക്ക് 'തത്തെയ്'ത്തന്നെ—തിത്തെയ്'ത്തന്നെ' എന്നിങ്ങനെ ഒരു പ്രത്യേകമായ അടവ് എന്ന് ചിലവ് പറയാറുണ്ട്.

[illegible]

ഇങ്ങനെ ഒൻപതു പതി അടവുകൾ അഭ്യസിക്കുമ്പോൾ ഇരുനൂറ്, എഴുനേറു, ചുറ്റി, കുതിച്ചു, വളഞ്ഞു, കുന്നിഞ്ഞു, ചാഞ്ഞു എന്നിങ്ങനെ എല്ലാത്തരത്തിലുമുള്ള ശരീര വിന്യാസങ്ങളും പരിശീലിക്കണം. അതൊട്ടൊപ്പം തട്ട്, മെട്ട് (ചവിട്ട്) കരിച്ചു തുടങ്ങിയ ചരണവിന്യാസങ്ങളും പരിചരിക്കണം. അതുപോലെ തന്നെ കൈയ്ക്കൾക്കു വേണ്ട കരണങ്ങളും 'വർണ്ണ'കൾ എന്നു പറയപ്പെടുന്ന ആവേഷിതം (തിരിച്ചിൽ) തുടങ്ങിയവയും പരിശീലിക്കണം.

ഓരോന്നും ഒന്നിനുപിൻപ് ഒന്നായി വചത്തു് ഇടത്തു് എന്ന സമ്പ്രദായത്തിൽ രണ്ടു തവണവീതം ചെയ്യണം. വലതുക്കൈയും വലതുകാലുംകൊണ്ടു കാണിക്കുന്നത് അന്വേഷിക്കുന്ന ഇടത്തുകൈയും ഇടതുകാലുംകൊണ്ടു കാണിക്കണമെന്നർത്ഥം.

ഇവയെല്ലാം പരിശീലിക്കുമ്പോൾ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടുന്ന സൂക്ഷ്മതകൾ മറ്റൊരുവക; കൈയ്ക്ക് പോകുന്ന വഴിയെ നൽകിയുടെ കണ്ണും പോണം. "യന്തോഹസ്തസുതോ ദൃഷ്ടഃ" എന്നിങ്ങനെ ഇതിനെപ്പറ്റി ശാസ്ത്രത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട്.

പാട്ടിൽ ഭുതകാലമെടുക്കുമ്പോൾ ശരീരത്തിന് സ്വസ്ഥത എത്ര കൂടു് അവശ്യമോ അത്രകൂടുതന്നെ മേൽ കാലത്തിലുള്ള അടവുകൾ കാട്ടുമ്പോഴും ഓരോ ഭാഗവും തെറ്റാതെയും വിട്ടുപോകാതെയും പരിശീലിക്കേണ്ടതു് പിന്നീടാവശ്യമാണ്.

പ്രാചീനഗ്രന്ഥങ്ങൾ, ശില്പങ്ങൾ, എന്നിവയിൽ കാണപ്പെടുന്ന കരണങ്ങളും അവയുടെ മായകളും ഈ അടവുകളിൽ അങ്ങിങ്ങായി ഉണ്ടെന്ന് മൂന്നു പരഞ്ഞിട്ടുണ്ടല്ലോ. ഉദാഹരിക്കാം. കാലം പിന്നിൽകുത്തി.



ചിത്രം 18.



ചിത്രം 19.



ചിത്രം 20.



ചിത്രം 21.



1911



1911



1911



1911



Figure 26



Figure 27



Figure 28

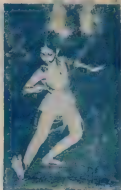


Figure 29



பி. 30.



பி. 31.



பி. 32.



பி. 33.

കൈകൾ മണിക്കെട്ടികൽപെട്ട്, മാറിൽ മെടഞ്ഞുവെ
 യ്ക്കുമ്പോൾ ഹസ്തുപാദങ്ങളിൽ 'സ്വസ്തിക'നില വരരു
 ്ല്ല. കൈമാത്രം മെടഞ്ഞുവെയ്ക്കുന്ന നിലയിൽ മണ്ഡ
 വസ്വസ്തിക കാരണം വരും. 'തന്ത്രൈതര'ൽ തിരിഞ്ഞു
 പിൻപുറമായ് ഇരുന്ന കൈകൾ മെടഞ്ഞു പിടിക്കു
 മ്പോൾ, ഘൃഷ്ടസ്വസ്തികകരണം വരും, "മണിബന്ധന
 മുക്കത്തുവെ പതാകൈ പല്ലവൗ സ്തൂതം" എന്നിങ്ങ
 നെ മണിക്കെട്ടിൽ മടക്കിയ മുൻകൈ, കൊമ്പിൽനിന്നു
 കൊഴിഞ്ഞു തുങ്ങുന്ന തളിർപ്പൻ മട്ടിൽ കാണിച്ചാൽ
 'പല്ലവഹസ്തു മെന്ന ഭൗതൻ നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ വർണ്ണിക്കു
 ന്നു. ഈ പല്ലവഹസ്തം 'മണിക്കെട്ടുതട്ടുക' എന്നതിൽ
 വരുന്നവെന്ന് കാക്കുക. 'അലാതം' 'ദണ്ഡപക്ഷം',
 'പൈശാചമേധിതം' എന്നീ കരണങ്ങളിൽ വരുന്ന കര
 മുകൾ "തന്ത്രൈതര-താ-ഹായ്വും തെന്ത-തെന്തുത്താ
 ഹായ്വും വരുന്നതു്. (ചിത്രങ്ങൾ 33, 35 നോക്കുക.)
 കാൽ പർശ്വങ്ങളു രണ്ടു നീട്ടു കതികാലിൽ കയ്യാണു
 അടയ്ക്കുക വുള്ള (ചിത്രങ്ങൾ 4, 24, 25 നോക്കുക)
 കാൽ നില 'ദണ്ഡമേധിതം' 'ക്രാന്തം' എന്നീ കാരണങ്ങ
 ളിൽ വരും. വൃട്ടാമന്ത്ര അടവൽപ്പെട്ട കൈത്തുന്നിനു
 കൊട്ടത്തിൽക്കുന്ന നില (ചിത്രം 37, 75 നോക്കുക)
 'ഗണ്ഡസൂചി' കരണത്തിന്റെ ഒരു വിഭാഗമാണ്. സൂചി
 ഹസ്തു എന്നാണ് അതിനു പേര്; കവിറിത്തട്ടൻ വേദം
 സൂചിമുഖമുദ പിടിക്കുക. ഇങ്ങനെ ഇനിയുമനേകം
 സാധ്യങ്ങൾ ഇനി വിവരിക്കാൻ പോകുന്ന പരിപാടി
 കളിൽ കാണാം; അതാതു സന്ദർഭങ്ങളിൽ അവ ചൂണ്ടി
 കാണിക്കുകയും ചെയ്യാം; പക്ഷെ ഈ പ്രാചീനകരണ
 ങ്ങളുമായുള്ള സാധ്യവും ബന്ധവും കാണണമെങ്കിൽ
 ഭൗതശാസ്ത്രത്തിലും ചിത്രബോധിപ്പങ്ങളിലും മാത്രം
 അന്വേഷിച്ചാൽ പറ്റില്ല; സാമാന്യ വ്യവഹാരത്തിനും

പൂർവ്വകാല സമ്പ്രദായത്തിനും നട്ടുപിൻ ദേശീകരണങ്ങൾ, ദേശീയാധികാരം, ദേശീയാസ്വങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ രാജ്യവായും ചേർത്ത പരിശോധിച്ചാൽ ഈ പൂർവ്വാനുബന്ധം നന്നായി മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിക്കും.

അവസാനമായി വീണ്ടും ഉന്നിപ്പറയാനുള്ളത് ഇതാണ്.

ഇതുവരെപ്പറഞ്ഞ അടവുകളിൽ എന്തെങ്കിലുംതരത്തിൽ എന്ത് ഈണം, അതിൽ കൈയ്ക്ക് എങ്ങനെ പോകണം, എന്തെങ്കിലും വരുമ്പോൾ എന്തു കൈ ചുവന്നിട്ടു വരണം, എന്തിലാണ് ഇരിക്കേണ്ടത്, കാല ചവിട്ടിടം എങ്ങനെ, എഴുന്നേറ്റിരിക്കേണ്ടത് പുണെല്ലാം നിയമമുണ്ട്. വാക്കുകൾക്ക് അക്ഷരങ്ങൾ (Spelling) എങ്ങനെയോ, അതു തെറ്റിയാൽ വാക്കുകൾ ഏതു വിധം മാറിപ്പോകുമോ അത്ഭുതവും എന്തുവിധം തകരാറിലാകുമോ അതുപോലെ ഓരോ അടവിലും അതിന്റെ ഓരോ പിരിവിനും കൈ കാലുകളുടെ അടിയും ചലനവും പാലിച്ചില്ലെങ്കിൽ എല്ലാം തെറ്റും. എന്ത് എവിടെയാണ് വേണ്ടതെന്ന് അറിയാണം; അങ്ങനെ ക്രമം തെറ്റാതെ ഇരുന്നാൽ അഴകിന് ഒരു ഫാനിയും വരില്ല. ഓരോന്നിനും ഓരോ കണക്കുണ്ട്; അതനുസരിച്ച് ചെയ്താൽ ഭംഗി താനേ ഉണ്ടാകും. പ്രമാണം അതിക്രമിച്ച്, കൂടുതലായി ചലിപ്പിച്ച്, സ്വയം ഇല്ലാത്ത ഒരു ശോഭ ഉണ്ടാക്കിയതായി കാവിച്ച്, ഞളിഞ്ഞു വളഞ്ഞു പാടുപെട്ടുക പുറത്തല്ലാതെ സ്വപ്നാപിതമായതിനെ പിടികൂടാതെ വേണ്ടുവിധം പഠിക്കുന്നത് അധികമായ പ്രയോജനം തരും.

3. നത്തനസമ്പ്രദായം, സദസ്സിൽ പ്രകടനം, പരിപാടികൾ.

മുൻ അദ്ധ്യായത്തിൽ മേതനാട്യം അഭ്യസിക്കുന്നതിനുള്ള ആധാരപ്പെറ്ററിയും, അതിന്റെ അഭിനയാംഗങ്ങളെപ്പറ്റിയും, അവയുടെ ഉൾപ്പിരിവുകളായ കൻപത്തു അടയുകളെപ്പറ്റിയും വിസ്തരിച്ചു പറഞ്ഞു. ഈ അടയുകൾ മോഹനം എന്ന ഒരു സദസ്സിൽ നടത്തുന്ന നാട്യത്തിന്റെ പരിപാടികൾ, നിബന്ധിച്ചിട്ടുള്ളതു്.

നാട്യം സദസ്സിൽ അരങ്ങിക്കുന്നതിനു മുൻപു്, നടി ഞ്ഞുനയ്ക്കൽനിന്നു് അരങ്ങത്തുവരുന്നതനു മുൻപു് ചില ചടങ്ങുകളുണ്ടു്. 'മേളാപകം', 'മേളപ്രാപ്തി' 'മേളംകൊട്ടൽ' എന്നെല്ലാമുള്ള പരിപാടികളാണിതു്. അദ്ധ്യ. മേതനാട്യത്തിനു പാടേണ്ടുന്ന ഗീതങ്ങൾക്കും, അവയ്ക്കു സഹായമാകുന്ന പല്ലന വാദ്യങ്ങൾക്കും ശബ്ദമായ ഒരു യോജിപ്പുണ്ടാക്കുന്നതിന്നും മംഗളാചരണത്തി

അവേണ്ടിയാണ് ഈ പ്രാരംഭമേളകൾ. ഏതാണ്ട് ഒരു മണിക്കൂറിൽ കുറയാതെ ഇതു നീണ്ടു നില്ക്കും. നട്ടുവയ്ക്കാൻ ഈ ചടങ്ങുകൾ നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. ഈ അടുത്തകാലംവരെ ഇതെല്ലാം നിവ്വഹിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. പൂർവ്വഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഈ ചടങ്ങുകളെപ്പറ്റി സവിസ്തരം പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ട്. നാടകങ്ങളിലും, ഇന്ത്യയിൽ മറ്റു സ്ഥലങ്ങളിൽ നടത്തുന്ന അട്ടങ്ങളിലും കാണപ്പെടുന്ന ഒന്നാണിത്. അപ്പം തുടംഗം ചെച്ചപ്പൊഴിത്തണം. ഒരു താളത്തിൽ, പല നാടകങ്ങളിൽ, യതിക്രമത്തിൽ മറ്റു കുറഞ്ഞു കുറഞ്ഞുപരന്ന തരത്തിൽ ജതികൾ ചൊല്ലിയാണ് തുടംഗം വായിക്കേണ്ടതു്. പിന്നെ 'ജയജാനകീമമണ' എന്ന തോടയമംഗളഗീതം പാടുന്നു. തോടയമെന്നതു കഥകളിക്കു മാത്രമുള്ള ഒരു മഹത്തായ ചടങ്ങാണെന്നു ചില കേരളകവാദിത്തങ്ങൾ പറയുന്നത് തെറ്റാണു്; അസ്സാമീയ ചില അട്ടങ്ങളിൽ തോടയമുണ്ട്. തെവകുനാട്ടിലും തമിഴ്നാട്ടിലും ഉള്ള അട്ടങ്ങളിൽ ഈ സമ്പ്രദായം കാണുന്നുണ്ട്. 'മേളംകൊട്ട'മെന്ന ഈ ചടങ്ങ് ഇക്കാലത്തു തീരെ ഇല്ലാതായിരിക്കുന്നു.

മുൻപു വിസ്തരിച്ച ഒൻപതു ജാതി അടവുകൾ എല്ലാം അഭ്യസിക്കുന്നത് ഏതു പരിപാടിക്കും ഉതകുന്ന തിരവുവരയ്ക്കു യാണു്. ലയവും, കാവ്യപ്രമാണവും, അതതു കരണങ്ങൾക്കുള്ള കൈയ്യു് ചരണന്യാസം എന്നിവ തെറ്റാതെ ചെയ്യാനുള്ള കഴിവും വളരെവേഗം അടവുകൾ അഭ്യസിച്ചാലേ ലഭിക്കൂ. ഈ അടവുകൾ ചേർത്ത് പരിപാടികൾ രൂപവൽക്കരിക്കുന്നതെങ്ങനെയാണെന്നു

x അങ്ങനെ കേരളകവാദിത്തരായം പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതായി അറിവില്ല. (വിചാരിക്കൽ)

വിസ്തരിപ്പിക്കാം. അതോടൊപ്പം ആദ്യം അറിയേണ്ടുന്ന ചടങ്ങായ അവാരിപ്പിൽ രണ്ടു മൂന്നു ജാതി അടയ്ക്കുകയും എന്തെന്ന നിബന്ധ ചൂടിക്കേണം എന്ന് വിവരിച്ച് കാണിക്കുകയും ചെയ്യാം.

ഉരുപ്പടികൾ (പരിപാടികൾ) ഉണ്ടാക്കുന്നത് ഓരോ പാങ്ങളായി പിരിച്ചു പഠിച്ച ആളുണ്ടും കരണങ്ങളും കോത്തുകടിയായ്; ഇങ്ങിനെയുള്ള പരിപാടികൾ ഉൾക്കൊണ്ടതാണ് സദസ്സിനുള്ള പ്രകടനം അഥവാ കരേച്ചരി. നാട്യത്തിലെ ഉരുപ്പടി അഥവാ പരിപാടി എന്നാലെന്തെന്ന് നെകുടി വിവരിക്കാം. ഭംഗികളാണെന്നും ഒരുക്കിയിട്ടുള്ള മറ്റൊരു അടുക്കിലേക്കു സ്വാഭാവികമായ, മറ്റൊരായ് വൃത്തിച്ച ചേരുന്നതും ചലനം, അഭിനയം എന്നിവ ഉൾപ്പെടുന്നതും എന്നാൽ മൊത്തത്തിൽ നോക്കുമ്പോൾ ഒരു ഘടകം എന്നു തോന്നത്തക്കവണ്ണം രചിക്കപ്പെടുന്നതും ആയ നൊണ് ഉരുപ്പടി അഥവാ പരിപാടി. ഈ പരിപാടികളാണ് ഈ കലയുടെ അംഗങ്ങൾ മുഴുവൻ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ കലയിൽ പ്രകടിപ്പിക്കേണ്ടുന്ന അടങ്കിന്റെ ആകത്തുകയെ പെട്ടിപ്പെടുത്തുന്നതുമാണ് ഓരോ പരിപാടി. ഇക്കാലത്ത് നാട്യശാസ്ത്രരീതികളിൽ കൈയൊണ്ടിട്ടുള്ള പരിപാടികൾ അവാരിപ്പ്, ജതിസ്വരം, ശബ്ദം, വണ്ണം അഥവാ സ്വരജതി, പദങ്ങൾ, തല്ലാന, ഘോരം എന്നിവയത്രെ. ഇങ്ങിനെ പറഞ്ഞുവെച്ചു പരിപാടികളുടെ ആശയവും രചിത്വവും എന്തെന്ന് ഇനി അറിയിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

ആദ്യം പരന്ന അവാരിപ്പ് മുഖ്യരൂപംവെക്കുന്നതാണ്. നാട്യത്തിന്റെ തുടക്കമാണിത് നൽകികൾ ഭംഗവർണ്ണം ചെയ്യുന്നതും ഇതാണിത്. ഒരു നൽകികൾ കരകലനവിന്യാസങ്ങളിൽ നേടീട്ടുള്ള ധാരാളവും

കണ്ഠം, മുഖം, കഴുത്തു എന്നീ ഉപാംഗങ്ങളുടെ ചലനങ്ങളിൽ അവയ്ക്കു സിദ്ധിച്ചിട്ടുള്ള അല്പാസന്നൈവണിയും എടുത്തുകാട്ടുന്ന ഒരു ചടങ്ങാണ് അലാരിപ്പ്. അലാരിപ്പിൽ നഞ്ചകി ശിരസ്സിനു മുകളിലും മുഖത്തിനു സമമായും, മാറിനെതിരായും അഞ്ചുപീഠവന്ധനം ചെയ്യുന്നത് യഥാക്രമം ദൈവം, ഗുരു, സദസ്സ് എന്നിവർക്കു് അർപ്പിക്കുന്ന അഭിവാദ്യം അത്രെ. അലാരിപ്പ് കഴിഞ്ഞാൽ ജതിസ്വരം. അലാരപ്പിൽ മാഗാലാപനയില്ല; ഒരു താളത്തിന്റെ കൊനിപ്പ് അഥവാ ലയാക്ഷരോച്ചാരണം മാത്രമേ അതിവുള്ളൂ. രണ്ടാമത്തെ ചടങ്ങായ ജതിസ്വരത്തിൽ മുൻപു പറഞ്ഞ 'കൊനിപ്പ്' ഒരു മാഗത്തിന്റെ സ്വരമാലയിൽ നിബന്ധിച്ചിരിക്കും; ഈ മാഗവും കൊനിപ്പും കലർന്നതിനെയാണ് ജതിസ്വരം എന്നു പറയുന്നത്. ഇങ്ങിനെ ശുദ്ധജ്ഞിയും സ്വരതോടചേർന്ന ജതിയും കഴിഞ്ഞാൽ പിന്നീടു് ശബ്ദമെന്ന ചടങ്ങായി. ആദ്യത്തെ രണ്ടു ചടങ്ങുകളിൽ ലയംമാത്രം ആസ്സദമാക്കി രചനം നൃത്തം മാത്രമാണ് കാണിക്കുന്നത്. നാട്യത്തിന്റെ ആസ്സദമായ രണ്ടംഗങ്ങൾ നൃത്തവും അഭിനയവും ആണല്ലോ. ഇവയിൽ നൃത്തം ആദ്യത്തെ രണ്ടു ചടങ്ങുകളിൽ മുതിർന്നിട്ടു് ഏറക്കുറെ ചരിതാത്മമായി; ഇപ്പോഴാകട്ടെ മൂന്നാമത്തെ ചടങ്ങായ ശബ്ദത്തിൽ അഭിനയമെന്ന അംശം തലകാട്ടുന്നു. അതിനാൽ ഈ മൂന്നാമത്തെ ചടങ്ങിൽ ജതിസ്വരത്തിന്റെ വായ്ത്താരിക പുറമെ ആടിക്കാണിക്കാനുള്ള പാട്ട് ന്റെ സാഹിത്യവും ന ബന്ധിച്ചിരിക്കുന്നു. നൃത്തം എന്നാലെന്ത്, അഭിനയം എന്നാലെന്ത്, എന്നതു് ആദ്യത്തെ മൂന്നു ചടങ്ങുകളെക്കൊണ്ടു് ഏതാണെന്നു സൂചിപ്പിച്ചു. ഇനിയാകട്ടെ ഇവ രണ്ടിന്റെയും തികവുററ അഴകും സ്വഭാവവും ആണ് കാണാൻ പോകുന്നത്. ഗീതത്തിന്റെ മാഗം, നൃത്തത്തിന്റെ ലയം, അത്മത്തിന്റെ അഭിനയം ഇവ മൂന്നിന്റേയും പുഷ്ടി

ഒരേ അളവിൽ കാണുന്നത് നാലാമത്തെ ചടങ്ങായ വസ്ത്രം അല്ലെങ്കിൽ സ്വരജ്ഞിയിലാണ്. ഇതുതന്നെയാണ് ഒരു ഭക്തനാഭ്യപ്രകടനത്തിന്റെ നടുനായകമായി പരിഗണിക്കുന്നതും. നൃത്തം, അഭിനയം എന്നിവ മണ്ഡം സമപ്രധാനമായി കവൻ വസ്ത്രം നന്നായി അടി ഫലിപ്പിക്കുന്നതിന് നിപുണയായ ഒരു നടിക്ക് ഒരു മണിക്കൂറിൽ കൂടുതൽ സമയം വേണം. പണ്ടെല്ലാം ഒരു പ്രകടന വേളയിൽത്തന്നെ മണ്ഡ വസ്ത്രങ്ങൾ അടിപരാറുണ്ടായിരുന്നു. പാട്ടുകുഴപ്പിയിൽ മാത്രം, താനും, പല്ലവി എന്നിവ എങ്ങിനെയോ അനുപാലേതനെന്നാണ് ഭക്തനാഭ്യത്തിൽ വസ്ത്രാഭിനയത്തെ കണക്കാക്കിയിരിക്കുന്നത്. ശ്രമസാധ്യമായ ഈ ചടങ്ങിനുശേഷം ഒരു വശ്രമം അത്യന്താപേക്ഷിതമാണ്. ഇതിനുശേഷം അഭിനയം എന്ന വസ്ത്രമിച്ച ചടങ്ങ് മുഴുവനും അടി ഫലിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്; നൃത്തമില്ലാതെ അഭിനയത്തിനും മാത്രം സ്ഥാനം കൊടുത്തുകൊണ്ടുള്ള ഒരിനമാണ് അഞ്ചാമത്തേത്. പടങ്ങൾ എന്ന ചടങ്ങ് ഈ അവശ്യത്തിനു വേണ്ടിയാണ് വെച്ചിരിക്കുന്നത്. ഭാവാഭിനയങ്ങൾ വസ്ത്രമിച്ച് മനോധർമ്മത്തോടുകൂടി കാട്ടുന്നതിനുള്ള സൗകര്യമുണ്ടാക്കാനാണ് ഈ ചടങ്ങ് വിജ്ഞാപകാലത്തിൽ നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്നത്. നാലഞ്ചു പടങ്ങൾ അടിക്കഴിഞ്ഞാൽ പ്രകടനത്തിനു ഒരു കൊഴുപ്പുണ്ടാക്കാൻവേണ്ടി ഏല്പുത്തയിരിക്കുന്ന ഒന്നാണ് തില്ലാന. പടങ്ങളിൽ ഭാവവും അഭിനയവും പ്രത്യേകമെടുത്തു കാണിച്ചതുപോലെ തില്ലാനയിൽ ലയവും നൃത്തവും അവയുടെ തികഞ്ഞ സൗന്ദര്യത്തിൽ വെച്ചുവെച്ചിട്ടുള്ള കാട്ടുന്നു. തില്ലാനയ്ക്കുശേഷം പണ്ടെല്ലാം ഒന്നാമണ്ഡം ശ്ലോകങ്ങൾ വിതരണം മട്ടിൽചൊല്ലി അഭിനയിക്കു പരിവൃണ്ടായിരുന്നു. അതോടുകൂടി പ്രകടനം അവസാനിക്കും. ഇക്കാലത്തും ചിലർ ഈ ശ്ലോകാഭിനയം നടത്താറുണ്ട്.

ഇതുവരെ പറഞ്ഞ സമ്പ്രദായം ഏതാണ്ട് മണ്ടുററാണ്ടുകളായി നമ്മുടെ നാട്ടിൽ നടന്നുവന്നുവന്നുവന്നു. ഇതു നടപ്പാക്കിയത് തഞ്ചാവൂർ മഹാക്ഷേത്രത്തിൽ നാട്ടുവർദ്ധി തൊഴിലാക്കി നടത്തിയിരുന്നവരും മറ്റുസാമിഭിക്ഷിതരുടെ ശുശ്രൂഷം സുപ്രസിദ്ധ ശാനാചാര്യന്മാരും ആയിരുന്ന ചിന്നയ്യ, പൊന്നയ്യ, വടിവേലു, ശിവാനന്ദം എന്നീ സഹോദരന്മാരായിരുന്നു. ഈ കാലത്തുതന്നെയാണ് മൈസൂരിൽ ഈ കാല ഇതേമാതിരി മറ്റൊരു സമ്പ്രദായത്തിൽ ആവശ്യപ്പെട്ടതെന്നും അറിയുന്നു. മേമളത്തിലും ഇതേകാലത്തു തഞ്ചാവൂർ വടിയേലുവിനെ ബഹുമാനിച്ചു സ്വാതിതിരുനാൾ മഹാമാജാവ് ഇതിനു സമാനമായ മോഹിനിയാട്ടം നടപ്പാക്കി.

ഇതുവരെയുള്ള വിവരണത്തിൽനിന്നും മേതനാട്ടത്തിലെ ചടങ്ങുകൾ സംഘടിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള സമ്പ്രദായത്തിൽ ഒരു സവിശേഷതയുണ്ടെന്നു പ്രത്യക്ഷമാണല്ലോ. നൃത്തവും അഭിനയവും തലകാണിച്ചു, അവ അല്ലാത്തതായി വിമിഷ്ട് അതാതിന്റെ തനി മാഹാത്മ്യത്തോടെ പൂർണ്ണമായി വികസിച്ചുവരുന്നു. കാഴ്ച ഈ പരിപാടികളിൽ അനുകൂലമായി കാണാം. ഈ പൊതുതന്നെ മിക്കവാറും ഇക്കാലത്തു നട്ടുവന്നതും നടകളും അവഗണിച്ചു മട്ടായിരിക്കുന്നു; അവമാകട്ടെ വേഷം മാറ്റം, നാടോടി നടനും, നടമാജനാധിപം തുടങ്ങിയവ പുതുതായി ചേക്കാൻ വേണ്ടി പഴയ ചടങ്ങുകൾ മാറ്റി എന്തെല്ലാം കൂട്ടിക്കൂട്ടിയിടുന്നുണ്ട്. ഇതിനു വ്യവസ്ഥ ഒന്നും ഇല്ലാത്തതുകൊണ്ട് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ പഴയ കാലത്തുമാത്രം നടപ്പുണ്ടായിരുന്ന ക്രമം അനുസരിച്ചാണു സദസ്സു മുൻപുകടന്നതിന്റെ പരിപാടികൾ പരിശോധിക്കുന്നത്.

പഴയ ലക്ഷണഗ്രന്ഥങ്ങൾ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ അവയെല്ലാം പുഷ്പാഞ്ജലിയെന്നൊരു ചടങ്ങാണ് ആദ്യം പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത്. പുഷ്പാഞ്ജലിയിൽ ഗീതം വാദ്യം നൃത്തം എന്നിവ മൂന്നും വിസ്തരിച്ചുണ്ടായിരിക്കണം. തന്മൂലം പഴയ നാട്യസമ്പ്രദായത്തിൽ വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ട സ്ഥാനമാണ് ഇതലങ്കരിച്ചിരുന്നത് എന്ന് തെളികുന്നു. സദസ്സിനും അരങ്ങിനും അഞ്ജലിപ്പൂർവ്വം പുഷ്പാസ്തമനം ചെയ്ത് നടനമാടി ഒരു നടി രംഗപൂജ നിർവ്വഹിക്കുന്നതാണ് പുഷ്പാഞ്ജലി. സഭാവന്ദനമെന്നത്രെ ഇതിനു ഭാഗവതന്മാർ തങ്ങളുടെ സമ്പ്രദായത്തിൽ പറഞ്ഞുവരുന്നത്. മൈസൂരിൽ നടപ്പുള്ള നർത്തനസമ്പ്രദായത്തിൽ പൂർവാചാരത്തെ അറുമാനാച്ച് ഇതിന് പ്രധാനമായ ഒരു സ്ഥാനമാണ് നൽകിയിരിക്കുന്നത്. തമിഴ് നാട്ടിൽ നടപ്പുള്ള നാട്യത്തിൽ ഒന്നാമത്തെ ചടങ്ങായ

അലാമിപ്പ് ഈ പുഷ്പാഞ്ജലിനൃത്തത്തിലുൾപ്പെട്ട സഭാ വന്ദനത്തിന്റെ മിക്ക ഭാഗങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുന്നു.

‘അലാമിപ്പ്’ എന്ന വാക്ക് പുത്തനെ വന്നു? എന്നതിന്റെ അർത്ഥം? ഇതെല്ലാം അറിയുന്നവർക്കാലത്തില്ലെന്നു പറയാം. ശുദ്ധാന്തപ്രകാരം എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിലും, ഫിദംബരത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച മേതസംഗ്രഹമെന്ന ഗ്രന്ഥത്തിലും ‘അലാമി’ എന്നൊക്കെയാണു നൃത്തത്തെപ്പറ്റി പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്; എങ്കിലും അതിന്റെ അർത്ഥമെന്തെന്ന് അവയ്ക്കും പറയുന്നില്ല. അലാമിപ്പിൽ മാത്രം പാടാതെ, ഒരു താളത്തിൽ ‘താം തിതാ തെയ് താ തൈ’ എന്ന വായ്ത്തോര മാത്രം പല ആവർത്തനങ്ങളാടെ വിളംബരലയ്യുകാലങ്ങളിൽ, അവസാനമൊരു ചെറിയ തീർമാനത്തിന്റെ മുത്തായ് പ്പോട്ടുകൂടി അഭിവന്ദനം. അലാമിപ്പുകൾ പല നടകളിലും നമ്മുറപ്പിച്ചുട്ടുണ്ട്. ചില സ്തോത്രരൂപത്തിലുള്ള ചൊൽക്കൊട്ടുകൾ ഇതിൽ ചേർക്കാറുണ്ട്, പക്ഷെ ആ സ്തോത്രത്തിന്റെ അർത്ഥമാണ് അഭിനയിക്കാറില്ല.

മേളം ആരംഭിച്ചാലുടൻ നടി അണിയലിൽനിന്നു വന്ന്, ആദ്യമായി പ്രേക്ഷകരുടെ മുമ്പിൽ നില്ക്കുന്ന നിലയിൽ തന്റെ കലാചാതുര്യത്തെ ഒന്നാമതായ് കാണിച്ചുകൊടുക്കേണ്ടുന്ന ഒരു അവസരമെന്ന നിലയ്ക്ക് പ്രാചീനഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഈ ഒന്നാം പുറപ്പാടിനെ സംബന്ധിച്ചുവളരെ കേമമായ് വർണ്ണിച്ചിട്ടുണ്ട്. നടി ‘സമപാദം’ എന്ന് അറിയപ്പെടുന്ന നിലയിലാണു നില്ക്കുന്നത്. അങ്ങിനെ നില്ക്കുമ്പോൾ സൈന്ധവം എന്ന ഗുണവും അഴകും പ്രകാശിക്കത്തക്കവണ്ണം നില്ക്കണം. മണ്ണു കാലും ചേർത്തു് നേരേവെയ്ക്കണം. മുഖവും ഉടലും നേരേ നിറുത്തണം. ദൃഷ്ടി സാധാരണമായിരിക്കണം. കൈകൾ മന്ദ്രം മണിക്കെട്ട് അമർക്കട്ടിൽ ചേർത്തു് കൈപ്പത്തി പി

നോട്ട് തിരിഞ്ഞിരിക്കുന്ന മട്ടിൽ സ്വാഭാവികതപരേണോടെ നിലുണം. രണ്ടു കാലിലേയും തള്ളുവീരവും ഉപ്പുറിയും ചേർത്തുവെച്ച് ദംഗായായ് നിലുണ ജൂ നിലയ്ക്കു് 'സംഹാരം' എന്നത്രെ നൃത്യപുഷ്പാഞ്ജലി എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ പേരു കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. ഇതിനുശേഷം പുർവാംഗം അല്പം മുന്നോട്ടു കൊണ്ടുവന്നു്, കൈകൾ ഇടുപ്പിൽനിന്നു് തവയ്ക്കുമേൽ കൊണ്ടുപോയ്, ഇതുകൈകളും പതാകാഹസ്തം അക്കി കൂപ്പി വണങ്ങുന്ന നിലയിൽ പിടിക്കണം. മുന്നാമതു ചൊയ്യുണ്ടതാണു് ഇനി പറയുന്നതു്. അദ്യം മുഖത്താണു ചലനങ്ങൾ വരുത്തേണ്ടതു്. ഇവിടെ 'അസ്സമി' എന്നു പറയുന്ന കണ്ണാചലനങ്ങളാടെ ദൃഷ്ടിവിഭാസങ്ങൾ കാട്ടണം. ഇങ്ങിനെ അല്പമായ് മുഖം, കഴുത്തു്, കണ്ണു് എന്നീ ഉപാംഗങ്ങളിൽ വരുത്തുന്ന ചലനങ്ങൾക്കു് 'ചമക്ക്കാരം' എന്നു് നൃത്യപുഷ്പാഞ്ജലിയിൽ പേർ കൊടുത്തിരിക്കുന്നു. 'മുഖമുളി' എന്നിങ്ങനെ സംഗീതമുക്താവലിയിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്ന സംജ്ഞയും ഇതാണെന്നു തോന്നുന്നു.

കഴുത്തനക്കുന്വാറു കഴുത്തു മാത്രമേ വിലങ്ങനെ അനക്കാവൂ. കഴുത്തു വെട്ടിക്കണമെന്നതിനും അല്പാതെ മുഖമൊ തല മുഴുവനുമൊ വിലങ്ങനെ തിരിക്കാൻ പാടുള്ളുതല്ല. 'അസ്സമി' എന്ന തെരുങ്കുവാക്കിനു് കുറുക്കെ അഥവാ വിലങ്ങനെ എന്നാണതിനും. 'അസ്സമി' എന്നതു് നമ്മുടെ നന്തനത്തിനു് അങ്ങേജാററു അഴകുണ്ടാക്കുന്ന മഹത്വമേറിയ ഇനങ്ങളിൽ പ്രധാനമാണു്. 'കഥക്കു്' നൃത്തത്തിൽ ഇതിനു 'തോര' എന്നാണു് പറയുന്നതു്. ഇങ്ങിനെ കുറുക്കെമാത്രം ചലിപ്പിക്കുന്ന കഴുത്തിനു അഭിനയദൃഷ്ടി തുടങ്ങിയ പ്രാചീനഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ 'സുന്ദരി' എന്ന കണ്ണാംഗം എന്നത്രെ പേരു നൽകിയിരിക്കുന്നതു്. ഒരു മനോഹര സംജ്ഞയാണതു്.

മുഖം ചലനങ്ങൾ ലഭ്യമായും മനോഹരമായും നിർവ്വഹിക്കണം. പലരും ഇക്കാലത്തു നിറയെ പുഞ്ചിരിയുക്ത കണ്ണും പുരികവും ഭക്തനെ ഇളക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കാറുണ്ട്; അത്രയ്ക്കുവശമില്ല. ഈ കൂടുവായ അംഗചലനത്തെ രാസ്യത്തിന്റെ പ്രാരംഭംഗമായ 'ഡാഡം' എന്നും 'അംഗ ഡോഡ' എന്നും ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ വർണ്ണിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഇളങ്കാരവു ചലിക്കുന്ന താരതമ്യത്തിൽ നിന്നു നീർത്തുള്ളിപോലെ വളരെ കൂടുവായിരിക്കണം ഈ ചലനം എന്ന് ഒരു ഗ്രന്ഥത്തിൽ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ദൈവദൂത ഗ്രന്ഥത്ത് ലാകട്ടെ ഈ 'ഡാഡം' എന്നത് ചലന മനയിൽ ചലിക്കുന്ന ദീപനാഭംപോലെ ഇരിക്കണമെന്നും പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു.

ഈ 'അസ്സിമി' 'തൈ-തൈ തൈ-തൈ' എന്ന് സമുച്ചിതമായ ചൊല്ലുകളോടെ ഈണത്തിൽ വരണം. ഇതിനെ 'താ-തെയ്-തെയ്യം-തത്താ' എന്നും നട്ടുവന്മാർ ജാതിയായ് ചൊല്ലുന്നു.

നാലാമത്തെത്: മഞ്ജു കൈയ്യും പതാകമായ് നീട്ടി അതോടൊപ്പം കിഴവും മുന്നോട്ട് ചിട്ടത്തുവെയ്ക്കുക. നീട്ടപ്പെട്ട കൈകളിൽ മുൻഭാഗം മൂന്നു കാലങ്ങളിൽ തള്ളണം. ഇതിനു 'ളളംതട്ടൽ' എന്നു പറയും. ഇതിൽ ഉള്ളംകൈയ്ക്ക് ഏതുവിധത്തിൽ വെച്ചാൽ ശരിയായ് കാണിക്കാമൊ അവിധത്തിൽ വെച്ചുവണം പരിശീലിക്കുവാൻ. അടിയിൽ ഇതിനു 'തൈ-തത്തെയ്' എന്നും ജതിയിൽ 'താം-തിത്താ-തൈ-തത്തെയ്' എന്നും പറയും. കൈയ്ക്ക് കൈയ്യുടെ മേൽഭാഗം, നടുഭാഗം, അറ്റം എന്നീ മൂന്നു ഭാഗങ്ങളിലും പ്രവർത്തിക്കുന്ന ഈ വൃത്തികൾക്ക് യഥാക്രമം 'ളളംതട്ടൽ', 'കൈയ്ക്ക് തള്ളൽ', 'മണ കൈത്തട്ടൽ' എന്ന് ഞ്ഞെ മൂന്നു പേരുകൾ നൽകിയിരിക്കുന്നു.

അഞ്ചാമത്തേതു്: ഇടത്തുകാലു് വിവർത്തനം മൂന്നാട്ടു വീട്ടുള്ളവെച്ചു് മുട്ടുകാവട്ടവിൽ മടക്കണം. വലത്തുകൈയ് ചുറ്റി പതാകമുദ്ര പിടിച്ച് തൈ-തൈ-തൈ എന്നിങ്ങിനെ ത്ര്യശ്രഗതി ചെയ്യും, തൈ തൈ തൈ എന്നു ഭക്തമായും, മാറ്റം തോളും ചുറ്റിവരണം. ഇരപ്പാർ പിന്നോട്ടുവെച്ചു വലകാലു് ഇടത്തുകാലു് സമമായി വന്നാലതും. നട്ടുവന്നു മ് ഇതിന്നു താം തിതാ, തൈത്തൈതൈ എന്ന പേരാണ് പറയുന്നതു്. വലത്തുകാലത്തുകഴിഞ്ഞാൽ ഇതുതന്നെ ഇടത്തുകാലത്തു് ആവർത്തിക്കണം. ധൃതിൽ വരുന്ന അംഗവിന്യാസം കാണാൻ കരുതുകമുള്ളതായ്തിരിക്കും.

അറുപതേതു്: കൈയ്കൾമേലേ അഞ്ചിങ്ങമുമാക്കിനിർത്തി, നന്തകി കാലു്വ മലുകളിൽ ഭാരംചേർത്തുകൈയ്കൾ കീഴെ കൊണ്ടുവീണ്, ഇരേണ്, വലതടത്തു് എന്ന ക്രമത്തേ ന മുട്ടുകൾ തറയിൽ ചവിട്ടണം. ഈ നിയമവും കാണാൻ നന്നായ്തിരിക്കും. (ചിത്രം 40 നോക്കുക)

ഏഴാമത്തേതു്: മുൻപുപറഞ്ഞ നിയമിതിനാ് ഏഴുന്ന ഉടാവാടെ മാറുന്നതൈ പിടിച്ചു ത്രിപതാക ധന്യങ്ങൾ മേലോട്ടും ഇതവശങ്ങളിലേക്കും വീശിപ്പിടിക്കണം.

എട്ടാമത്തേതു്: വലത്തുകൈകൊണ്ടു് ത്രിപതാകം പിടിച്ച് കീഴോട്ടുനോക്കുന്ന മട്ടിൽ മാറാൻറെ ഉയരത്തിൽ വെയ്ക്കുക; ഇടത്തുകാൽ മുന്നോട്ടുവെച്ചു് ഇതുകാലുകളും മുട്ടിലേൽവെച്ചു മടക്കിഇരിക്കുക.

ഈ നിയമിതിനിന്നു കരുത്വ് മണ്ഡലമിട്ടു്, ഉറപ്പുററി മണ്ടും അടുപ്പിച്ചു് വർദ്ധിച്ചു്തിന്നു്, വീണ്ടും കരുത്വ് തട്ടുചുക്കു്തിന്നു്, ഇവതന്നെ വീണ്ടും മൊഴുത്തി ഇടത്തുകാലത്തും ചെയ്യുക.

പിന്നീട് ശരീരം ഇടതുഭാഗത്തേയ്ക്കു തിരിച്ചു, ത്രിപതാകം പകിച്ചു വലത്തുകൈ മുന്നോട്ടു തള്ളി ഇടതുകൈ മാറിൽ ചേർത്ത് നോക്കി ചുഴറ്റിപ്പിടിക്കണം. ഇതിനു ശേഷം ഉടലുചുറ്റി, സഭയെ നോക്കി വിമലകുളിയിൽ കത്തിനിൽക്കുന്ന തട്ടച്ച ചവുട്ടി, വലത്തുഭാഗത്തും ഇടതുഭാഗത്തും ഈരണ്ടുതവണ ചെയ്യുക.

പിന്നീട് 'തൈത്തൊന്നാല' എന്ന അടുപ്പ് താളത്തിൽ കലാപ്രമാണം ഉല്പാദിപ്പിച്ചു.

അപ്പോൾ പടി അല്പപാഠം, മറ്റ് വിദ്യാഭ്യാസം ഉപേക്ഷിച്ച് മറ്റെ ഫലസൂക്ഷ്മതയും നന്നെ നോന്നു. മറ്റൊരു പക്ഷം മറ്റെ വിമലകളെക്കൊണ്ട് തൊട്ടുകൊണ്ട് പലപലായി കൊല്ലാട്ടത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്ന പൊതുവെ കാലം തട്ടുന്നതുപോലെ, മേലും കീഴും പൊതുവെ അതേ തെ തെത് എന്ന് വിളംബരമാവാം. മറ്റൊരു തെ തിത് തെത് എന്ന് ഭൂതകാലത്തും പടിച്ചുപട്ട്, മണ്ഡലമിട്ട കാലകളോടൊപ്പം വലർത്തുകയും അവ പത്തായി മാറിയിട്ട് മുൻപാട്ടു നീട്ടിവാങ്ങി 'തെ തെ, തിതി തെതാ' എന്ന് ഇപ്രകാരത്തോളം മങ്ങാവുന്നി പടിച്ചു, ത്രിപതാകക്കൊക്കോട്ടുപട്ടി തിതിതെ പ്തിവുകൾ അടി, ഒട്ടവിൽ അവപത്തമുറ പടിച്ച കൈകൾ ഇരുപറങ്ങളിലും തലയ്ക്കുമീതേക്കൂടി വീശ, 'തെ തെ തെ എന്ന് മനോഹരമായ പ്നോട്ടെടുത്തുകൊണ്ടുപോയി അതിന്റെ അവസാനത്തിൽ വീണ്ടും 'തെത തക്കിട തമിട തോം' എന്ന മുതിയോട്ടുകൂടി. തലയ്ക്കുമീതെ അഞ്ചലിഫസ്സും കാട്ട, തെ തെതോട്ടുകൂടി അസ്ഥിമലയ്ക്ക്, ഈ അലാരിപ്പ് എന്ന ചടങ്ങ് അവസാനിപ്പിക്കണം.

ഇതുവരെ വിസ്തരിച്ച അലാമപ്പിന്റെ ആട്ടാനാൽ
ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട ചില പ്രധാനപ്പെട്ട കാര്യങ്ങൾ ഉണ്ട്.

പിന്നോട്ട് അടിവെച്ചു പോകുമ്പോൾ അത് അഴകോടെ ചെയ്യണം; പലക്കും അതു കഴിയാതെ വരുന്നുണ്ട്. മിലർ കുതിച്ചു കുതിച്ചു ചാട്ടി പിന്നോട്ടു മാറുകയാണു പത്'യ്'; ഇങ്ങനെ ചെയ്യുന്നതു രംഗി അയിരിക്കയില്ല. അലാരിപ്പിൽ പൊയ്ക്കുടയ്ക്കും കൈപൊക്കൽ ചുറ്റൽ മുന്നോട്ടു കൈ എറിയൽ തുടങ്ങിയ പല പുതുമകളെ ചേർന്ന സമ്പ്രദായവും വെച്ചുവാഴ്ക്കാൻ കൊള്ളുന്നവയല്ല. വളരെ മനോഹരമായി പൂർവ്വാംഗം മുന്നോട്ടു കൊണ്ടുവരണം; അല്ലാതെ ശക്തിയായി മുന്നോട്ടു കുതിക്കുക, കുനിയുക, കാളീവ ഗ്രഹംപോലെ നിലകൂടി ഇവ എല്ലാം തെറ്റാണ്; അവശ്യമില്ലാത്ത കർത്തൃങ്ങളുമാണ്. കൈകൾ ശക്തിയായി നീട്ടിമടക്കുക വലരിൽ അകപ്പെട്ട ജന്തുപോലെ അരങ്ങത്തു നാവുപാടും 'കടുക്കട്ട' കളുപ്പോടുക എന്ന വയെല്ലാം നൃത്തത്തിന്റെ ഗൗരവത്തിനു ഹാനികരങ്ങളാണ്.

മഞ്ചാമത്തെ ചടങ്ങാണല്ലോ ജതിസ്വരം. മാഗവും താളവും ഇതിൽ ഇടകലർത്തുന്നതെങ്ങനെയാണ് അദ്ദേഹം പറയാം. 'യതി' എന്നതെന്റെ രൂപമാണെന്നാണ് 'ജതി'. താളപ്രബന്ധങ്ങളെപ്പറ്റി വിവരമുണ്ടാകുന്ന സംഗീതജ്ഞാകരം തുടങ്ങിയ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ അദ്ദേഹം 'യതി' എന്നതിനെപ്പറ്റിയാണ് പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത്. സംഗീതമുക്താവലി എന്ന നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ 'യതി-നൃത്തം' 'മാഗാനം ഗയതി നൃത്തം' എന്നെല്ലാം പരാമർശിച്ചിട്ടുണ്ട്; മാഗത്തോടുചേർന്ന യത നൃത്തം എന്നതും. ഇതായിരിക്കണം. ഇക്കാലത്തു് 'ജതിസ്വരം'യെന്ന പറയുന്ന നൃത്തത്തിന്റെ പൂർവ്വരൂപം. മാഗം ചേർക്കുകയും ഇങ്ങനെയാക്കിയിട്ടാണ് പണ്ട് ആടിയിരുന്നതെന്ന് ഇക്കാലത്തെ നാട്യപണ്ഡിതർക്കിടയിൽനിന്നു പറയുന്ന അദ്ദേഹം സ്വതസ്സംശയം വിമുക്തമായി പാടിപ്പിടിക്കുന്ന ഉടനെ, പെട്ടെന്നു് മുമ്പോല



ചിത്രം 31.



ചിത്രം 35.



ചിത്രം 32.



ചിത്രം 33.







ചിത്രം 44.

ഭക്തമുദ്ര.



ചിത്രം 45.

അനുഭവവി.



ചിത്രം 46.

കർമ്മദർശനം.



കർമ്മദർശനം.

1. കർമ്മദർശനം
2. കർമ്മദർശനം
3. കർമ്മദർശനം
4. കർമ്മദർശനം
5. കർമ്മദർശനം
6. കർമ്മദർശനം
7. കർമ്മദർശനം
8. കർമ്മദർശനം
9. കർമ്മദർശനം
10. കർമ്മദർശനം
11. കർമ്മദർശനം
12. കർമ്മദർശനം
13. കർമ്മദർശനം
14. കർമ്മദർശനം
15. കർമ്മദർശനം

ഉടൻതന്നെ നട്ടുവൻ മുൻപുപറഞ്ഞ മാതിരിയിൽ തീർത്താൽ മെട്ടും. ഈ തീർത്താൽ നടി മാറിനെന്നതിനെ മെട്ടു കൈയ്യും പരസ്പരം മുഖമായി ത്രിപതാകം പിടിച്ചുവെച്ച് 'തന്നെ താറാ' 'തെയ് തെയ്' 'തെയ്' 'തെയ്' 'തെയ്' 'തെയ്' എന്നിങ്ങനെ കാലും കൈയ്യും നെടിപ്പട്ട് (മേററകാൽ മേററകൈയ്), തെയ് തെയ് തെയ്-തീ തിയെയ് എന്നീ അടയുകൾ അടന്നും.

മെട്ടാമത്തെ ഖണ്ഡം ആരംഭിക്കുന്നതിനു മുമ്പ് 'തെയ് താറാ—തിയെയ് താറാ' എന്നിങ്ങനെ മാറിത്തന്നെ നെടിപ്പട്ടെ നോയ് പെട്ടു മെട്ടു പതാ കരസുങ്ങളും ആവർത്തനത്തോടെ പാശ്ചാത്യരും വെട്ട കൊണ്ടുപായ്, വലത്തു ഇടത്തു എന്നകണക്കിൽ മെട്ട് ആവർത്തനം കാണിച്ചു, പന്നിട്ട് ഹംസാസ്യമായ് പരസ്പരം മുഖമായി വെട്ടു മെട്ടു കൈകളേയും മാറോട്ടു ചത്തു, അവയെ അവപത്തമായ് വിരിച്ചു ആവർത്തനങ്ങളോടെ പന്നോട്ട് പൊക്കിക്കൊണ്ടുപോകുക. വലത്തെ കയ്യ് ഇങ്ങനെ പോകുമ്പോൾ വലത്തെ കാലു പിന്നോട്ട് ഏറ്റത്തു മുട്ടിൽ വളയ്ക്കുക; ഇടത്തുകാലു മുന്നോട്ടു വളയ്ക്കാതെ നീട്ടിയപടി ഉപ്പുററിയിൽ താങ്ങിനില്ക്കുക. ഉടൽ മെട്ടവശത്തു ചെരിച്ചു (Profile) അല്പം ചാഞ്ഞു നില്ക്കുക. ഈ നിമിഷ കാണാൻ നന്നായിരിക്കും. ഈ നൃത്തം ഓരോ ഖണ്ഡത്തിലും അതിർത്തിവരവുപോലെ വന്നുകൊണ്ടിരിക്കും.

മെട്ടാമത്തേതു്: ആദ്യം പാടിയ സ്വരംതന്നെ തുടർന്നുവരുന്നു; നൃത്തം ചെയ്യുമ്പോൾ മാറുമ്പിൽ മെട്ടു ശിഖരമുദകൾ കൊടുത്തു, ഉടൽ തിരിച്ചുതന്നു, വിണ്ടും ഉടച്ചുററിപ്പിടിക്കുക സംഗീതമുക്താവലിയിൽ ഇതിനു 'പ്രശിഖരം' എന്നത്രെ പേരു കൊടുത്തിരിക്കുന്നതു്. ഈ ഭാഗം

മഞ്ജുതവണ 'തെയ്' ഹ തെയ്' ഹി', 'തെയ്' തെയ്' തെയ്' തെയ്', ചെരിച്ചു പിടിക്കുന്ന 'തെയ്' ഹ തെയ്' ഹി', മഃററകാവ് മറേറ കയ്യ് അയി ഏടുക്കേണ്ടുന്ന 'തെയ്' തിത തെയ്' (വലത്തും ഇടത്തും അയി മഞ്ജാപ്പുത്തി), കുതിച്ചുപിടിക്കുന്ന തെയുംതത്ത, തെയ്തെയ് തെയ്ത, ഒരു കയ്യിലും ഒരു കാലിലും വരുമ്പ തെയ് തിതി തെയ്.

അടുത്ത ഘട്ടം മഞ്ജാമത്തെ ഉദാഹരണമായി വസ്തുതാമാഗത്തിൽ തിശ്ര ഏകകാലത്തിൽ ഉള്ള ജനിസ്ഥരഃ ഏടുത്തുകൊണ്ടുവേണം. സ്വരം പാടാൻ അരംഭിച്ച ഉടൽതന്നെ നടി ഈണംമുളി പാർശ്വത്തിലേക്കു നീട്ടിയ പതാകഹസ്തങ്ങൾകൊണ്ടു വർത്തനകൾ പിടിച്ചു, തലയ്ക്കു പിന്നിൽ ചുറ്റിക്കാണിക്കുക. ഇതുതന്നെ വലത്തുമിടത്തുമായ് മഞ്ജാപ്പുത്തി ചെയ്യുക. അന്താടൊപ്പം വലത്തു കാലു മുന്നോട്ടുവെച്ചു, നീട്ടിയതും പതാകഹസ്തത്തോടു കൂടിയതും അയ വലത്തുകൈയ് ശരീരം വളച്ചുകൊണ്ടു മുൻപിൽനിന്നു പിന്നെട്ടു കൊണ്ടുപോകുക. ഇതുതന്നെ ഇടത്തു പുറത്തും ചെയ്തു പന്നെ പാർശ്വത്തു ഭവിക്കു പതാകഹസ്തങ്ങൾ നീട്ടി ഉടൽ അല്ലമൊന്നതായിച്ചു, അരക്കെട്ടിൽ തെല്ലമന്ത്, വലത്തുകാവ് മെടഞ്ഞു പാനോട്ടു വിരൽത്തുമ്പുകൾ ഉന്നിക്കുത്തി, തഞ്ഞെയ്ത—തിഞ്ഞെയ്ത എന്ന് ഇതുതന്നെ വലതുമുദാഗത്തും ഇടതു ഭാഗത്തും മഞ്ജു പ്രാവശ്യം ചെയ്യുക. ഇതിൽവരുന്ന നിലകാണാൻ ഭംഗ യുക്തതായ മിക്കും. (ചിത്രം 42 നോക്കുക.) ഇതു തന്നെ വീണ്ടും തെയ്-തഞ്ഞെയ് എന്ന് കുതിക്കുന്ന മട്ടിലും വലതുമിടത്തും മഞ്ജു തവണവീരം തിമിഞ്ഞു ചെയ്യുക. അടുത്ത ഘട്ടത്തിൽ മണ്ഡലമെട്ടു ഉടൽ അമർന്നിതന്ന്, വലത്തുകൈയ് അലപത്തമായ് മേലോട്ടു ചൊക്കി, ഇടത്തുകൈയ് തൊങ്ങൽപോലെ വെച്ചു തഞ്ഞെയ്താഥാ, തിഞ്ഞെയ് എ നിഞ്ചിനെ തട്ടു ചുമായി

കണ്ണചലനത്തോടെ ഇടയ്ക്കിടയ്ക്കു തലകുനിച്ചു കാലുനോക്കുന്ന ഭാവത്തിൽ ചുവടു തട്ടുക. ഇതും കാണാൻ കെട്ടുകുരുളു കരു നിവയാണം. (ചിത്രം 43 നോക്കുക). ഇതിൽ തൊങ്ങൽപോലെ ഇട്ട ഇടതുകൈയ്ക്ക് ലതാശാഖ തുങ്ങുന്നതുപോലെ മനോജ്ഞമായും സമസമായും പിടിക്കണം. 'ലതാഫസ്ക' എന്നത്രെ ഭരതൻ ഇതന്നെ കൊടുത്തിരിക്കുന്ന പേര്. കാളിദാസൻ മാളവികയുടെ നൃത്തം വർണ്ണിക്കുവാൻ ഈ ലതാഫസ്കത്തെ സൂചിച്ചതെന്നുതാണ്. "മനോരമപ്രയച്ചവിട്ടു നെടുതാം ശ്യാമാലതാശാഖാപാൽ" എന്ന് എഴുതിയിരിക്കുന്നതു്. ഈ നില കയ്യോളം നൃത്തത്തിനുശേഷം നടി എഴുന്നേറ്റു തന്നെയ് എന്ന് പല ആശ്ചര്യത്തി അസ്സീമയോടെ കുതിച്ചു ചവിട്ടി തഞ്ഞതാ തിഞ്ഞതാ എന്ന് നേരെ ഉടവും കാലുംവെച്ചു പർശ്വങ്ങളിലേക്കു കാലു നിരക്കി ചവിട്ടി പിന്നീട് സർവ്വലംബ പിൽച്ചുവടുവെച്ചു ബീജാനമെടുക്കണം.

ഈ ജതിസ്വരത്തിൽ അദ്യംവരുന്ന തീർമാനത്തിൽ ആട്ടുന്ന അടവുകൾ തെയ്ഫത്തെയ്ഫി, തഞ്ഞയ്ഫാഫാ ത്തൈ (വലതുവശത്തു മണ്ടുതവണ), നേരെ മുൻപിൽ പിടിക്കുന്ന തെയ്ഫത്തെയ്ഫി മണ്ടു തവണ, തെയ് തെയ് തെയ് തെയ് തെയ് തെയ് തിതി തെയ് കരേ കാലും കൈയും മൂന്നുതവണ. ഈ തീർമാനം കഴിഞ്ഞാലുടൻ, തോടി ജതിസ്വരത്തിൽ വരുന്നതുപോലെ ഇവിടെയും, ഈ ജതിസ്വരം ഉൾപ്പെട്ട അളാംഗങ്ങൾക്കു സമുചിതമായി ഘട്ടംപ്രതി അതിർത്തിവരമ്പുപോലെ വന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന നൃത്തമുണ്ടു്. നാലാംവിഭാഗത്തിൽ അരത സ്വരത്തിന് ചെയ്യപ്പെടുന്ന വിന്യാസത്തിൽ ഗതിഭേദം കൈക്കൊള്ളണം. ഇതിൽ പരിണാമമാത്ര മിശ്രഭാതി ത്രിപുടയിൽ വിന്യാസം

ചെയ്ത് ആടി, രണ്ടാമത്തെ സ്വരം എടുക്കുന്നു. അഞ്ചാമത്തേതിൽ അലപത്തുവരവും മാറിവിതന്നു 'വർത്തന'യായ പൊകുന്ന തെയ തെയ് തിതിതെയ് എന്തൊരുവുണ്ട്. പിന്നെ നേരേ പിടിക്കുന്ന തെയ് ഹത്തെയ് ഹി അടവു, മൂന്നാമത്ത് കരേകാലു കരകെയ് ആയി ചെയ്യുന്ന തെയ്-തി-ത്-തി-തെയ് എന്നൊടവു, ആറാമത്തേതിൽ തോട മാഗത്തിൽ വരുന്ന അടവു കഴഞ്ഞ് കരേണ്ണ അധികമായ വരും. തെയ്യം തത്ത-തെയ്യം താവാ എന്നാണത്. ഇതവസാനിക്കുന്നത് മറേറക്കാലു മറേറ കെയ് ആയി ചെയ്യുന്ന തെയ് തിതിതെയ്യിൽ ആണ്. ഒടുവിൽ ആരുന്ന സ്വരത്തിൽ വലത്തും ഉടുത്തുമായി തെയ് ഹത്തെയ് ഹി; അങ്ങനെ ഏഴാമത്തേതായ തത്തെയ് താം, കുതിച്ചുപിടിക്കുന്ന തെയ്യം തത്താ, പൊയ്യടവിൽ വരുന്ന തെയ തെയ് തെയ്, കരേകാലു കരകെയ് തെയ് തെയ് തിതിതെയ്, എന്നിവ അടുത്തു.

ഫേമവതിയിലുള്ള ജിതിസ്വരം നോക്കിയാൽ അതിന്റെ നൂത്തങ്ങളിൽ വേറേചില അടുക്കുകൾ വരും; ഒടുവിലത്തെ പകുതിയിൽ വകുപ്പസ്വരസൂചികപോലെ മാറി നേരേ ഇരുപൈകളും സസ്തുകബന്ധനം ചെയ്തുകൊണ്ടുള്ള മനോഹരമായ നില കാണാം.

ജിതിസ്വരത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട ചില കുറിപ്പുകൾ: ഒടുവിൽ കുതിച്ചുപിടിക്കുന്ന തൈ-യും-തത്ത വരുന്നു; എങ്കിലും അങ്ങനെ പിടിക്കുന്നതു വിഷമമായിരിക്കുമെന്ന് കരുതി നിന്നമട്ടിൽത്തന്നെനിന്ന് ഉടൽ താഴ്ന്നതെങ്ങിഞ്ഞ് ഇല്ലാത്ത കോണുകളെല്ലാം വരുത്താക്കാട്ടാറുണ്ട്. മയപ്രധാനമായ ഈ നൂത്തത്തിന്റെ അഴക്, അതാതു സ്വരസംയോജനത്തോടുചേർന്നു ബന്ധിച്ചു, അതിനു സമീപമായി ചുറ്റുന്ന പാദതാഡനശബ്ദങ്ങളോടുകൂടി

ചെയ്യാലേ തികച്ചും വെളിപ്പെട്ടു. ജതിസ്വരത്തെ ഗതി ഭേദങ്ങൾ വരുത്തി വിചിത്രമായി അടാം; വിസ്തരിച്ചു കൊണ്ടുള്ള സംഗീതത്തിലുന്നിയിട്ടുള്ള നൃത്തമായിത്തന്നെ അഭിജ്ഞാനമാരും രസികന്മാരും അതിന്റെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങൾ കണ്ടു ആനന്ദമടയും. അതുപോലെ വണ്ണം തില്ലാത്ത എണ്ണിങ്ങനെ അടുത്തുവരുന്ന ചടങ്ങുകൾ ഈ ചടങ്ങിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിക്കാണിക്കുക എന്നതു നൃത്തത്തെ അലങ്കാരപ്പെടുത്തലായിരിക്കും. ചില സമ്പ്രദായക്കാരുടെ ജതിസ്വരത്തിൽ വരുന്ന അടവുകൾക്ക് അത്ര അഴകു കാണുന്നില്ല! ഉദാഹരണമായി കൈകൾ ഇടുപ്പിൽ വയ്ക്കുക, അല്ലെങ്കിൽ തോളിനുമീതെ സ്പർശിപ്പമായിവെയ്ക്കുക, മുഴക്കുകയ്ക്ക് മുറന്നുട്ടു നീട്ടി ചുറ്റുക എന്നിങ്ങനെ പലതും ഉപേക്ഷിക്കാവുന്നതാണ്. അതാതു ചടങ്ങുകൾക്ക് ഏറ്റെടുത്തിയിട്ടുള്ളതും പൊതുത്തപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതും ആകർഷകമായതും ആയ അടവുകൾ സ്വീകരിക്കാം; ഒന്നിൽ വരുന്നതിനെ മററൊന്നിൽ കലർത്തി എല്ലാവരിനേയും സമ്മിശ്രമാക്കിക്കാണിക്കാൻ പാടുള്ളതല്ല. സമ്മിശ്രണത്തിന്റെ ദുഃസ്വാഭാവത്താൽ, അതാതിന്റെലക്ഷണമനുസരിച്ച് യോജിപ്പിച്ചു അടിയായ് അതു് അംഗീകാര്യമായിരിക്കും. ഒന്നിൽ വരുന്നതു മററൊന്നിൽ കലർത്താതിരിക്കുന്നതാണ് നല്ല ലക്ഷണം. എന്നു ചിലപ്പതികാരത്തിൽ അഭേദഗതഗാഥയിൽ (വരി 20—25) അശാഭനെ വണ്ണിക്കുന്ന ഭാഗത്തു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

ഭരണനാട്ടുപ്രകടനത്തിൽ മൂന്നാമതു വരുന്ന ചടങ്ങാണ് 'ശബ്ദം'. 'ചൊല്ലു' എന്നാണ് ഇതിനർത്ഥം; അതായത് അർത്ഥത്തോടു കൂടിയ ശബ്ദങ്ങളും അവയിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന സാഹിത്യവും ഇതിൽ മുഖ്യമായി കാണപ്പെടുന്നു. ശബ്ദം എന്ന പദത്തിന് ഒരു സവിശേഷാർത്ഥമുണ്ട്. ദേവന്മാരുടേയും രാജാക്കന്മാരുടേയും എഴുന്നള്ളത്തിലും വോദനയാത്രയിലും ദേവനെയും രാജാവിനെയും വാഴ്ത്തിപ്പറയുന്ന കൊച്ചാമുണ്ടുപോലും അപ്പോൾ പറയുന്ന 'അച്ചാരാക്കുകൾക്ക്' 'യശോഗീതി' എന്നു പറയുന്നു. അതിന് 'ശബ്ദ'മെന്നും പേരുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ഞ്ഞെത്തിലും യോജിയുന്ന ശബ്ദമെന്ന പേരുള്ള ഇതിനെ ചാക്കീയനാട്ടുതരിനു മുഴുവനും അറുപ്പുടമായ ഒരുതരം സാഹിത്യമെന്നു കണക്കാക്കാം. ഉത്തരേന്ത്യയുള്ള 'കഥക'

എന്ന നൃത്തത്തിൽ ഈ ജാതിസാഹിത്യങ്ങൾ നാട്യം പരി
 ഷയോടും പ്രകടിപ്പിക്കുമ്പോഴും കൈക്കൊള്ളാറുണ്ട്.
 കഥക് സമ്പ്രദായത്തിൽ ഇതിന് 'കവിത്വ'മെന്നും
 'കവിത്വ'മെന്നും പേരുകളുണ്ട്. 'കവുത്തുവം' എന്നി
 ങ്ങനെ തമിഴ് നാട്ടിൽ ഇതേ പേരുതന്നെ മാററിപ്പറയാ
 ള്ളു്. തമിഴ്, തെലുങ്ക് ഈ നാടുകളിലെ നാട്യസമ്പ്ര
 ദായങ്ങളിൽ 'വിനായകകാവുത്തുവം' 'സുബ്രഹ്മണ്യകവു
 ത്തുവം' എന്നെല്ലാം ദേവന്മാരുടെ പേരുകളോടു ബന്ധ
 പ്പെടുത്തിയും ഈ പദം പ്രചരിച്ചു കാണുന്നു. 'കവുത്തുവം'
 എന്ന പദം തെറൊന്നെന്ന ധാരണയിൽ ചിലർ 'കുസൃ
 ടം' എന്നു തത്തുല്യപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തതാണു്! അതു് എ
 തായാലും തെറൊന്നെന്ന. കവുത്തുവം, ശബ്ദം എന്നീ രണ്ടു
 പദങ്ങളും ഇതികൾക്കു് ഒരു അധിനായകനെക്കുറിച്ചു്
 അദ്ദേഹത്തെപ്പറ്റി, പാടിവരുന്ന യശോധീതികളെക്കുറി
 ക്കുന്നു. 'ഇങ്ങനെ എല്ലാമുള്ള അധിനായകനെ കണ്ടാലും'
 എന്ന് അദ്ദേഹത്തിന് നമോവാകും ചെയ്യുന്ന മട്ടിൽ
 'സലാമുരേ' എന്നിങ്ങനെ പറഞ്ഞും ഈ ചടങ്ങ് അവ
 സാനിപ്പിക്കാറുണ്ട്. 'പ്രതാപസംഹാരപാലസലാമുരേ'
 'പത്തനാഭസലാമുരേ' എന്നെല്ലാം യഥാക്രമം തഞ്ചാവൂർ
 രാജാവ്നേയും ശ്രീപത്തനാഭനേയും കുറിക്കുന്ന ശബ്ദ
 ങ്ങൾ സമുദയന്മാരുടെ സ്മരണയിൽ ഉണ്ടല്ലോ. വടക്കു്
 മു്ഗൾ രാജാക്കന്മാരുടെ സംസ്ഥാനങ്ങളിൽ കഥകനാട്യം
 പ്രചാരത്തിലിരുന്ന കാലത്തു വന്ദനം കുറിക്കുന്ന 'സലാം'
 എന്ന പദം ഈ ചടങ്ങു ന്റെ അവസാനം പറഞ്ഞുവന്നി
 രുന്നു. ഇക്കാരണത്താൽ ശബ്ദം എന്നതിന് 'സലാം'
 എന്ന് മറ്റൊരു പേരും വന്നുകൂടി. ഈ ചടങ്ങ് സിംഹ
 ജനാട്ടിലും നടപ്പിലായപ്പോൾ അവിടെ ശബ്ദമെന്നതിനു
 പര്യായമായ 'സൗദ' എന്ന പേരും സലാമിന്റെ തത്ത്വ
 മായ 'വന്ദമാന' എന്ന പേരും നടപ്പിലായി. ഉത്തര
 ഭാരതത്തിലെവിടേയും നാട്യം പഠിക്കുന്നതിന്റെ ആരംഭമേ

ശബ്ദത്തിൽ പല താളങ്ങളിലായി നിബന്ധിച്ചിട്ടുള്ള ശബ്ദങ്ങളും സുഖമോയി പഠിച്ചുവരാറുണ്ട്.

ഗ്രന്ഥങ്ങൾ പരിശോധിച്ചാൽ എങ്ങനെയെന്ന് ശബ്ദങ്ങളെപ്പറ്റി എഴുതിയിരിക്കുന്നതെന്ന് ഗ്രന്ഥം സാധാരണയായി ശബ്ദങ്ങളിൽ നായകപ്രശസ്തി വർണ്ണിക്കുന്ന മട്ടിലാണ് സാധാര്യം നിബന്ധിക്കുന്നത്; എങ്കിലും അഭിനയത്തിന് അല്പം ഇടംകൊടുക്കാൻവേണ്ടി മറ്റു ഭാവങ്ങളും ഇവയിൽ കലർത്താറുണ്ട്. ദാവതാരം, രാമായണം, ഗജപ്രമാദം, തുടങ്ങിയ നീണ്ട കഥകളിലൊക്കെ 'ശബ്ദങ്ങൾ' ചടങ്ങായിച്ചെയ്യുന്നുണ്ട്. 'ശബ്ദത്തിൽ' നൃത്തത്തിനുവേണ്ട ജതികളും അഭിനയത്തിനുവേണ്ട സാഹിത്യവും കലർത്തിക്കും. പണ്ട് 'ശബ്ദങ്ങളെല്ലാം 'കാരോദ്ധാരം' രാഗത്തിലാണ്' (കാരോദ്ധാരം) പാടി വന്നിരുന്നത്. ഇക്കാലത്താകട്ടെ മിക്കവാറും രാഗമാലികയിലാണ് പാടുന്നത്. ഒരു താളപട്ടണം കൊണ്ടുവന്ന അളവിൽ ചെല്ലുണ്ടെന്ന നൃത്തം ഇതിൽ വരും.

കേവലം ലയംമാത്രം മാത്രമല്ല കോർത്തുള്ള ചലനങ്ങളിൽനിന്നും രാഗം കലർന്ന ജതിനൃത്തം അതി ഈ അളവ് വളർത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതെന്ന് മറ്റു ചടങ്ങുകളിൽ നാം കണ്ടുകഴിഞ്ഞു. അതേ രീതിയിൽ, വികസിച്ചു വരുന്ന അളവ് മൂന്നാമത്തെ ചടങ്ങായ ശബ്ദത്തിൽ, താളത്തിനും രാഗത്തിനും യോജിച്ചപോലെ പ്രകാശപ്പെടുന്ന ഭാവം എന്ന മൂന്നാമത്തെ അംശത്തെ അംഗീകരിക്കുന്നു. താളത്തെ കാലടികളാലും, ചലനങ്ങളാലും കാണിക്കണം. രാഗംപാടി കാണിക്കണം; ഭാവം അടിയം കൊണ്ടു പ്രകാശിപ്പിക്കണം; നാലാമത്തെ ചടങ്ങായ വർണ്ണത്തിലും അതിനുശേഷം വരുന്ന പദങ്ങളിലും അഭിനയത്തിന്റെ പൂർണ്ണവികാസം കാണാം. എങ്കിലും ശബ്ദത്തിൽ

ലാഞ്ച് അഭിനയം ആദ്യമായി തലപൊക്കുന്നത് എന്നതു കൊണ്ട് അഭിനയത്തെപ്പറ്റി ഇവടെ ഒരു ചുരുക്കിപ്പറയാം.

അഭിനയം എന്നതു മിക്കവാറും കൈകാണിക്കൽ, (ഹസ്തമുദ്ര) മാത്രമാണെന്നു കരുതുന്നതു തെറ്റാണു്. പ്രേക്ഷകന്മാർക്കു് അർത്ഥം മുഴുവനും കൊണ്ടുവന്നു കൊടുക്കുവാൻ എന്നതുകൊണ്ടാണു് അഭിനയം എന്ന പദംതന്നെ ഉണ്ടായതു്. നാടകത്തിലാണു് അഭിനയം. വാക്കുകൊണ്ടു് അർത്ഥം പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതു വാചകാഭിനയം. ഇതു് നൃത്തരംഗത്തിൽ പാടുന്ന സാഹിത്യംകൊണ്ടു സിദ്ധിക്കും. നാടകത്തിലാകട്ടെ സംഭാഷണമാണു് വാചകാഭിനയമായു് നില്ക്കുന്നതു്. കഥാപാത്രങ്ങൾ, അണക്കളെ പെണ്ണാകളെ, തക്കതായ ആടയ മേണങ്ങൾ അണിഞ്ഞു് തങ്ങളെയും തങ്ങളുടെ നിവൃത്തിയും പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതിനാൽ അതിനെ അർഹാർത്ഥാഭിനയം എന്നു പറയുന്നു. നാടകത്തിലാണു് ഇതു് അധികവും അവശ്യം. ഒരു നടൻ ഒറ്റയ്ക്കു നൃത്തം ചെയ്യുന്ന സദസ്സിൽ ഈ അർഹാർത്ഥത്തിന്റെ അവശ്യം ഉദിക്കുന്നില്ല. ഇതിനെപ്പറ്റി മുന്പോടെ ഇതു് കുറച്ചു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. മൂന്നാമത്തേതു് സാത്വികാഭിനയമാണു്. ഒരു കഥാപാത്രത്തിൽ നടൻ മനസ്സുകൊണ്ടു് സ്വയം അഭിഞ്ജനചരണാദി അയാളുടെ ശരീരത്തിൽ സ്വയം ചില മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തേണ്ടതും നടനും പാത്രവും തമ്മിലുള്ള തന്മയീഭാവത്തിലാണു് ഇതു സംഭവിക്കുന്നതു്. മോമാഞ്ചം, സുരനം, സോദം, കണ്ണീരു് എന്നിവയാണു് തന്മയീഭാവംകൊണ്ടു് നടന്റെ ശരീരത്തിൽ പ്രകടമാകുന്ന ഭാവങ്ങൾ. ഇവ വരുത്തുന്നതാണു് സാത്വികാഭിനയം. ഇതു നാടകത്തിലേ സാധാരണ ഉണ്ടാകുകയുള്ളു. നാട്യത്തിൽ ഇതു് അംഗ്യം മുഖമായു് കാട്ടിയാൽ മതി. മോമാഞ്ചത്തിന്റെ കാര്യം

പാട്ടിൽ വന്നാൽ കൈയും തോളും നോക്കുക; വിയർപ്പാൽ കൈയിലുള്ള വിയർപ്പു തുടച്ചു മാറുക; കണ്ണിൽ പൊഴിച്ചു പുറത്തു കാണിക്കാൻ വിരൽകൊണ്ട് കണ്ണിൽ നിന്നു നീർത്തള്ളി തുടച്ചു മാറുന്നതായി അഭിനയിക്കുക. ഇതെല്ലാം അംഗ കാട നയമായിട്ടാണല്ലോ കാണിക്കുന്നത്. പക്ഷേ ഒരുകാര്യം മറക്കരുത്. സത്യാഭിനയിൽ രണ്ടർത്ഥമുണ്ട്. മനസ്സ് എന്നൊരു അർത്ഥം. മറുത്തുവരുടെ മനസ്സിൽ ഉള്ള ഭാവത്തെ തന്നിവേഷമാവാമായിട്ട് തന്മയീ ഭാവം കൊള്ളുക എന്നും ഇതിനർത്ഥമുണ്ട്. സാധാരണയായ നാടകത്തിൽ എന്നതുപോലെ ഭരതനാട്യത്തിലും ഈ തന്മയീഭാവം സ്വീകരിക്കാറുണ്ട്. ഇത സ്വീകരിച്ചില്ലെങ്കിൽ മുഖത്തും കണ്ണിലും ഭാവം തെളിയുകയില്ല.

അഭിനയത്തിന്റെ നാലാമത്തെ ഭാഗി അംഗികമാണ്. അംഗത്തിന് അവയവം എന്നർത്ഥം. അംഗം കൊണ്ടു കാണിക്കുന്നതിനാൽ അംഗികം എന്ന് ഇതിനു പേരുവന്നു. അവയവങ്ങളെ അംഗം, ഉപാംഗം, പ്രത്യംഗം എന്നു മൂന്നായി തിരിക്കാം. അങ്ങിനെ അംഗികം മൂന്നുതരത്തിലുണ്ട്. ശിരസ്സ്, കയ്യ്, മറു. പാർശ്വങ്ങൾ, അമർക്കട്ട്, കാമ്യ് എന്നീ അറൈസ്റ്റമാണ് അംഗങ്ങൾ. കണ്ണ്, ചുരികം, മുക്ക്, താടി, കവിളി, ചുണ്ട് ഇവയാറാണ് ഉപാംഗങ്ങൾ. പ്രത്യംഗങ്ങളാകട്ടെ കഴുത്തു്, ഉദം, വയറു്, പുറം, തുട, കണങ്കാമ്യ് എന്നീ അറൈസ്റ്റമാണ്. ഈ അവയവങ്ങളിൽ ഒന്നൊന്നുമാണല്ലോ കയ്യ്; മറു അവയവങ്ങളും ശരിക്കുപോയ ഗ്യാൽ അവയോടുകൂടി കയ്യ് കൂടി പൊതുതന്നെപ്പോൽ മാത്രമേ അർത്ഥം വിശദമാകൂ. മുൻപു പറഞ്ഞ അവയവങ്ങളിൽ മുഖംകൊണ്ടു കാണിക്കുന്ന അഭിനയത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം. അതിലും വിശദമായിട്ട് കണ്ണുകളിലാണ് ഭാവത്തിന്റെ ജീവൻ. കണ്ണുകൊണ്ടു ഭാവം പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ കഴിയൂ. കൈയ്കൊണ്ടു അർത്ഥം വരുത്താം.

കണ്ണിൽ ഭാവം വരാതെ കൈയ്ക്കൊണ്ടുമാത്രം അഭിനയിക്കുന്നതെന്ന ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ തലയില്ലാത്ത കബന്ധങ്ങളുടെ റുത്തത്തോടാണ് ഉപമിച്ചു് അർത്ഥപ്പെടുന്നത്. മുഖപ്രയത്നങ്ങൾകൊണ്ടുമാത്രം കാണിക്കുന്നതിന് മുഖമുഖം എന്ന അഭിനയമാണ്; മൃഗജാതി അവയവങ്ങളെക്കൊണ്ടു കാണിക്കുന്നതും ശരീരാഭിനയം എന്നു പേർ. നടക്കൽ, ഇരിക്കൽ തുടങ്ങിയവ കാണിക്കുന്നതിനെ ചേഷ്ടാകൃതമെന്ന അഭിനയത്തിൽ പെടുത്തുന്നു. കട്ടവിൽ പറഞ്ഞതു് വിസ്തരിച്ചു നാടകത്തിലാണു കാണുന്നതെങ്കിലും നാട്യത്തിലും അങ്ങിങ്ങു് സന്ദർഭപോലെ കാണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആധർമ്മ്യം, അഹംഭാവം, ക്രുരം, വക്രമം എന്നീ നിലകൾ കാണിക്കുന്നതു് ചേഷ്ടാകൃതംകൊണ്ടാണ്. കലഹം, വല്ലഭ്യംകുറവ് എന്നിവയും അതുകൊണ്ടു കാണിക്കും. മാൻ, മയംതു് തുടങ്ങിയവയും കാണിക്കേണ്ടുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ ധാരാളം വരും.

വക്രമത്തിന്റെ മൂർച്ഛയും സംഭാഷണത്തിന്റെ വേഗത്തിലും സ്വയം കൈയ്ക്കൊണ്ടു് അംഗം കാണിക്കുന്നതു നാം ജീവിതത്തിലും കണ്ടിട്ടുണ്ടല്ലോ. ഇതിനെ ആധാരമാക്കിക്കൊണ്ടുതന്നെയാണ് നാട്യത്തിൽ ഹസ്താഭിനയം അഥവാ കൈമുദ്രകൾ ഘടിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതു്. കൈയ്ക്കൊണ്ടു പലതും നല്ലപോലെ കാണുവാൻ; പക്ഷെ അതുമാത്രം മതിയെന്നു കരുതാൻപാടല്ല. ചില സമയത്തു് കൈകാണിക്കുമ്പോൾ വാക്കുകൂടി വന്നില്ലെങ്കിൽ കൈയ്ക്കൊന്നിക്കുന്നതിന്റെ അർത്ഥമെന്തെന്നു തീർത്തുപറവാൻ സാധിക്കാതെ വരും. അതുകൊണ്ടു് റുത്തത്തിൽ നടിയോ കൂടെ പാടുന്നവരോ സാഹസ്യത്തിൽ ഉള്ള പദങ്ങൾ ശരിക്കും കേൾക്കാവുന്ന മട്ടിൽ അഭിനയം കൂടാതെതന്നെ പാടണം അതിന്നു ശേഷമേ അഭിനയം തുടങ്ങാവൂ. കണ്ണുകളിൽ ഭാവം വരുത്താത്ത അഭിനയം

കണ്ഡനാട്ടമാണെന്നു പറഞ്ഞല്ലോ. അതുപോലെ
വാക്കില്ലാത്ത ആട്ടത്തെ ഉൾക്കൊള്ളി എന്നും പറയാം.

കണ്ണനാലംബയേത് ഗീതം
ഹസ്തനാമം പ്രദർശയേത്
ചക്ഷുർഭ്യാം ദർശയേത് ഭാഷം
വാദാഭ്യാം താളമാചരേത്

എന്നിങ്ങിനെ ഈ വാസ്തവം പ്രാചീനഗ്രന്ഥത്തിൽ വെ
ളിപ്പെടുത്തിട്ടുണ്ട്. കണ്ഠംകൊണ്ടു പാട്ടാലും, കൈ
കൊണ്ടു അമം കാണിക്കുക, കണ്ണുകൊണ്ടു ഭാവം കാ
ണിക്കുക, കാലുകൊണ്ടു നാടും ചാർട്ടും ഉപദേശം ഈ
ശ്ലോകത്തിന്റെ സാരം. നല്ലപോലെ മനസ്സാക്കിയ
പട്ടുപാടി ആടാൻ കഴിയുള്ള നടികൾക്ക്, കൈകാലു
കൾ ചലിപ്പിച്ചും കഴുത്തുനക്കിയും, അങ്ങങ്ങു വരുന്ന
താഗങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മാശയമായ ഗമകങ്ങളും ഈണങ്ങ
ളുംകൊണ്ടു സമുഷ്ടമാക്കുന്ന അഭിനയത്തിലൂടെ സൗന്ദ
ര്യം അർത്ഥവർദ്ധനയും ആവിഷ്കരിക്കാൻ സാധിക്കും.

കൈയ്ക്കൊണ്ടു അമം കാണിച്ചു അഭിനയിക്കു
മ്പോൾ എവടെ കൈയ് വരുന്നുവോ അവിടെ കണ്ണും
ചരണം; അപ്പോൾ നടയുടെ കണ്ണിനെ പതുക്കെ
പ്രേക്ഷകരുടെ കണ്ണും കൈയ്ക്കുദമലേക്കു ചെല്ലും.
കണ്ണുചെല്ലുന്നിടത്തു മനസ്സും മനസ്സു ചെല്ലുന്നിടത്തു ഭാവ
വും മനസ്സും വരും. ഈ ചാർട്ടു മെഴു താഴെ കൊടുത്തി
രിക്കുന്ന ശ്ലോകത്തിൽ പറയുന്നത്.

യതോ ഹസ്തസുതോ ഭൃഷ്ടിർ
യതോഭൃഷ്ടിർവ്യാപാരോ മനഃ
യതോ മനസ്തതോ ഭാവഃ
യതോ ഭാവസ്തതോ മലഃ.

അതും ശരിയായി ഗ്രഹിച്ചിരുന്നതിന് രാമോ 'പദ'ത്തെയും ഒരു പ്രാവശ്യം വലതുകൈയ്ക്കൊടു വലതുഭാഗത്തു കാണിച്ചുട്ട് അതുതന്നെ ഇടതുകൈയ്ക്കൊടു ഇടതുഭാഗത്തു കാണിക്കണം. ഇതാണ് സമ്പ്രദായം. പാട്ടിന്റെ അർത്ഥം മണ്ടതരത്തിൽ വരുന്നുണ്ട്. അതിന്റെ അർത്ഥമുള്ള സാധാരണതരം; പദപ്രത്യയങ്ങളും അർത്ഥം മണ്ടാമത്തെ തരം. അർത്ഥമുള്ള അർത്ഥത്തിന് വാക്യാർത്ഥം എന്നു പേര്. ഇതു ഭാവത്തെയാണു കുറിക്കുന്നത്. രാമോ പദത്തിനുമുള്ള അർത്ഥത്തിന് പദാർത്ഥമെന്നു പറയും. അദ്ദേഹം വാക്യാർത്ഥം കാണിച്ചു ഭാവം വെളിപ്പെടുത്തുക; പിന്നെ രാമോ പദത്തിന്റെയും അർത്ഥം വ്യവഹിച്ചു അടുക്ക. കൈയ്ക്കു തുടങ്ങിയ കരംഗങ്ങളുടെ ചലനത്തിനു മുൻപ് ഭാവം തുളയുന്ന മുഖം കൊണ്ട് വരാൻപോയുന്ന ഭാവത്തെ നന്നു മുൻകൂട്ടി കാണിക്കണം. ഇങ്ങിനെ മുൻകൂട്ടി കാണിക്കുന്നതാണ് 'സൂച' എന്നാണ് മേതൻ കൊടുത്തിരിക്കുന്ന പേര്. അഭിനയവിദ്യയുടെ ആറായ് രാമംതിരിച്ചു അപര്യയുടെ ഒന്നാമത്തെ ചടങ്ങായി ഈ സൂചയെ അർത്ഥം മേതൻ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത്.

പാടുന്നവരും ആടുന്നവരും കാണുന്നവരും പാട്ടിലെ പദങ്ങളും അവയുടെ അർത്ഥവും നല്ലപോലെ മനസ്സിലാക്കേണ്ടതാണ്. പാട്ടാലും ആടാലും തെറ്റായവിധിയൽ പദാർത്ഥം ചെയ്യും പദാർത്ഥം കാണിച്ചും പരിശീലിക്കേണ്ടത്.

അധികം പരിശീലിച്ചാൽ പദങ്ങൾകൊണ്ടു മഹിമപ്പെട്ട പാട്ടുകളുടെ കഥനംകൂടെ. പരിചയപദങ്ങളുടെ അർത്ഥംപോലും മിഥ്യപ്രാപ്തി ശരിക്കു മനസ്സിലാക്കാതെ വരുന്നുണ്ട്. തെറ്റാമെന്നും പറയാം. "പുറംതൊന്നെ ശോണാലും" എന്നൊരു പദമുണ്ട്. 'എന്തെന്നെ' എ

നത്തിന് എത്രമാത്രം, വളരെ അധികം എണ്ണെല്ലാമാണെന്ന്. അലപത്തമസ്സുണ്ടാകാകൊണ്ടാണ് ഇതിനെക്കുറിച്ചുള്ളത്. 'എന്താണെന്ന്' എന്ന പദത്തിന് 'നിറവ്' എന്ന അർത്ഥം ധരിച്ചുകൊണ്ട് ശിഖരമസ്സും കടന്നിടവാൻ പാടുള്ളതല്ല. ഭാരതപദത്തിനും അതിന്റെ അർത്ഥത്തിന് പുറമേ സന്ദർഭംകൊണ്ട് വേറെ ചില അർത്ഥങ്ങളും വരാം. അതിനെതുവേണം മുദ്രകാണിക്കുവാൻ. 'മാവേരി കയ്യിൽ' എന്നു തുടങ്ങുന്ന ഒരു വസ്തുതയ്ക്ക്. അതേനയിക്കുമ്പോൾ മനുഷ്യനോ അണ്ണാനോ മരത്തിൽ കയറുംപോലെ പടിപടിയായി കയറുന്നതിന്റെ മുദ്രകാണിച്ചാൽ കയ്യിൽ മാവിൽ കയറി എന്ന അർത്ഥം ശരിയായ്. അവിഷ്കരിക്കാൻ പറയാതെ വരുമല്ലോ. മറ്റൊരു കൊമ്പിൽനിന്ന് മാവിൽകൊമ്പിൽ പറന്നു വന്നിരിക്കുന്ന പക്ഷിയെയാണു് മുദ്രകാണു കാണിക്കേണ്ടതു്. അതുകൊണ്ട് മരക്കൊമ്പുകാണിച്ചു് അതിന്റെ കയ്യിൽ വിന്നെവേണം കൈമുദ്രയാൽ കാണിക്കേണ്ടതു്.

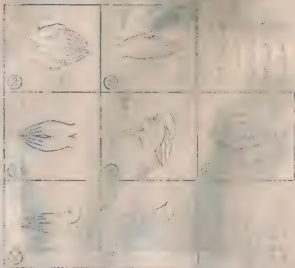
നായകനായി കാലാവം സദാശ്രുതിന്റെ സുഷ്യാംശങ്ങൾ ഇവയെല്ലാം നാടകം ശരിക്കും മനസ്സിലാക്കി ഇരിക്കണം. ഇല്ലെങ്കിൽ പൊതുവെ മില്ലാത്ത അശയങ്ങൾ അവിഷ്കരിക്ക എന്ന നിലപാടു് വന്നു ചേരും. ഇക്കാര്യം 'പദം' എന്ന അദ്ധ്യായത്തിൽ കൂടുതൽ വിസ്മരിക്കുന്നതാണ്.

ഒരു സന്ദർഭത്തെ പലതരത്തിൽ ചിത്രീകരിച്ചു കാണിക്കാം ഒരു മനസ്സിൽ സ്ഥാപിക്കാവുന്ന സഞ്ചാരിഭാവങ്ങളും വരുമല്ലോ. ഉദാഹരിക്കാം. ശൃംഗാരമെന്നതു മനസ്സിന്റെ പേരാണ്. അതിന്റെ സ്ഥായഭാവം രതിയാണ്; അസുഖം, വിഷ്കൃതി, വർഷം തുടങ്ങിയവ സഞ്ചാരിഭാവങ്ങളുമാണ്. ഈ സഞ്ചാരിഭാവങ്ങൾ കൊ



ചിത്രങ്ങൾ.

- 16 സൂര്യൻ
17 ചന്ദ്രൻ
18 സിംഹമുഖം
19 കാര്യം
20 അദ്ധ്യക്ഷൻ
21 ചതുരൻ
22 പ്രഭുവൻ
23 മഹാസാധുവൻ
24 മഹാസാധുവൻ
25 സന്ദേശം
26 മുക്തൻ
27 അദ്ധ്യക്ഷൻ
28 തിരുമുഖം
29 വ്യാകുലം
30 ഉപദേശനാഭി

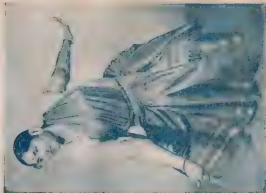




Miss M. in costume, 1880.



Miss M. in costume, 1880.



ചിത്രം 53.
മിടന്തയിൽ പ്രദർശനം.



ചിത്രം 54.
കലാപാലം പ്രദർശനം.

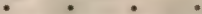
അതായിക്കാണിച്ചു സ്ഥായിഭാവത്തിൽ അവയെപ്പിടിച്ചു നിൽക്കുവാളാണു് കരുതുന്ന സാഹചര്യം നൽകി. 'ഏകകീരേൻ, തപാകകീരേൻ, താളവ്വെല്ലയേ' എന്നു് പാട്ടിൽ വരുന്ന ഭാവങ്ങളെ ഓരോന്നും അതാതിന്നു ചേർന്ന മട്ടിൽ മനസ്സിലാക്കിക്കാണിക്കണം. 'ഏകകീരാൾ' എന്ന പദം നായകനെത്തന്നെ കുറിക്കുന്നു. മറ്റൊന്നും വേഷം. ഉദാഹരണമായി കുറഞ്ഞു, അതേണം ഇപ്പോഴു നില്ക്കുകയും ചെയ്തവന്റെ പാട്ടു് കാതിൽ നാമാകും കയറ്റിയതുപോലെ തോന്നുന്നു. എന്നിങ്ങനെ പലതായി പകർത്തു്, കാണിക്കണം. ഇങ്ങനെ ചെയ്യുന്നതിനാണു് അനുഭാവം എന്നു പറയുന്നതു്. അനുഭാവംതന്നെയാണഭിനയം. ഇങ്ങനെ ഭാവത്തെപ്പലതായിപ്പകർത്തു, കാണിക്കുന്നതിനു് 'വിന്യാസപ്പെടുത്തുക' എന്നാണു് വേദം. കല്പന, മനോധർമ്മം എന്നെല്ലാം പറയുന്നതുമിതിതന്നെ. അറിയും അനുഭവപുരുഷൻ ഇതു് ചെയ്യുവാനാകും. നൽകി പ്രായം കുറഞ്ഞതിരിക്കുന്ന കാലത്തു് ആ പ്രായത്തിന്നനുസരിച്ചു് മാത്രമേ ഗുരു കാണിച്ചു കൊടുക്കുന്ന ഭാവഭിനയത്തെപ്പറ്റി മനസ്സിലാക്കൂ. മുതിർന്നവർക്കു് ഇതെല്ലാം അവർക്കു താനേ തികച്ചും വന്നു കൊള്ളും. അഭിനയം പഠിപ്പിക്കുന്നവരും പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവരും ഈ വിന്യാസത്തെ സന്ദർഭോചിതമായി മനസ്സിലാക്കി വരാതെ മനസ്സിലാക്കുകയായ വിധത്തിൽ ചെയ്യണം. 'ചിത്തസ്ഥലങ്ങളിൽ വിന്യാസം ചെയ്താൽ ശുദ്ധമായിപ്പോകും. ആധാരമായ മനസ്സെയും ഭാവത്തെയും മനസ്സിൽ വെച്ചുകൊണ്ടുമാത്രമേ അവയ്ക്കു ചിതമായ ചിത്തിയുടെ വിന്യാസത്തെ വിവരിക്കുവാൻ പാടുള്ളൂ. അഭിനയമെന്ന അനുഭാവം മനസ്സിലാക്കുന്ന വേദിൽ ഉന്നിപ്പുറപ്പെടുന്ന വിളവാണു്. മാത്രമല്ല അതു് ഭാവോത്സാഹത്തിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്നതും അതിനാലൊപ്പം വളരുന്നതും ആണു്.

ഇങ്ങനെയുള്ള അഭിനയം കൈമുദ്രകൊണ്ടു കാണിക്കുന്നതു മണ്ടുപിഡന്തിലാണു്. ഒരു കൈകൊണ്ടു കാണിക്കുന്നതു 'അസംയുതം'; മണ്ടുകൈകൊണ്ടു കാണിക്കുന്നവ 'സംയുതം'. സാഹിത്യത്തിനു് അക്ഷരമാല എന്നതുപോലെ ഹസ്യാഭിനയത്തിനു് പതാകം, ത്രുപതാകം തുടങ്ങിയ ഒറ്റക്കൈകളും അഞ്ചുപി, കപോതം തുടങ്ങിയ ഇരട്ടക്കൈകളും അസ്സദമാന്ദിതിയും. ഈ അഭിനയാനുമുദ്രകളെ മാത്രമവലംബിച്ചാൽ ഞ്ഞുമാവില്ല. മേക്ഷരം മററക്ഷരങ്ങളോടു ചേർന്നു പല വാക്കുൾ പല അർത്ഥങ്ങളോടെ വരുന്നതുപോലെ ഒരു കൈയ്യാടുചേർന്നുവരുന്ന മററ കൈയ്ക്കുൾ പലപല അർത്ഥങ്ങൾ കാണിക്കുന്നു. ഏതു് അർത്ഥത്തിൽ ഏതെല്ലാം കൈയ്ക്കുൾ ഏതുവക പ്ലിൽ എങ്ങിനെ വ്യാപ്തകളും തൊട്ടകളും ചെയ്യണമെന്നു് ശരിക്കും പഠിച്ചിരിക്കണം; അങ്ങിനെ പറച്ചു കേട്ടുമുദ്ര കാണിക്കാറു. പതാകമുദ്രയുടെ കാര്യംതന്നെ ഉദാഹരണമായി പറയാം. വിരലുകളെല്ലാം മടക്കാതെ ഒന്നൊടൊന്നു ചേർത്തുവെച്ചാണല്ലോ. പതാകമുദ്ര പിടിക്കുന്നതു്. ഉരഞ്ഞൊടൊപ്പം കൈയ്യയന്തികൈയ്പത്തി പൊക്കി ഈ മുദ്രപിടിക്കുമ്പോൾ ഒരു കൊടിപോലെ തോന്നിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണു് ഇതിനു് പതാകം എന്നു പേരുവന്നതു്. (ചിത്രം 3 നോക്കുക). ഈ കൈയ് നേരെ മാറുമ്പിൽ ഉള്ളുകൈയ് മുന്നോട്ടാക്കി പിടിച്ചാൽ അഭയം നൽകുക, മതിയാക്കുക, നീലം എന്നെല്ലാം അർത്ഥംവരും. അതുതന്നെ നെറികുത്തിയാൽ വെളുപ്പുവെന്നർത്ഥം കിട്ടും. ഈ കൈയ്കൊണ്ടു വിവരണമെല്ലാ മുഖത്തിന്റെ ഉയരത്തിൽ ശരിക്കയുടെ വീശിവിട്ടാൽ കണ്ണുകൾ നീക്കം അടിക്കുന്ന മുദ്രയായിത്തീരും. മുക്കളം എന്ന കൈയ്ക്കു് മൊട്ടു്, ഉണ്ണുക, ജപിക്കുക എന്നുള്ള അർത്ഥങ്ങളാണു് ഹൃദയത്തിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്നതു്. (ചിത്രം 44 നോക്കുക). ഈ അർത്ഥങ്ങൾ പരസ്പരം ബന്ധ

മില്ലാത്തവയാണല്ലോ. ഓരോന്നിനും ഉള്ള നില, ചവനം, പൊക്കം ഇവ മനസ്സു വാക്കിയാൽ മുകളിൽ നിന്നു നിറവണ്ണയുപൽ കാണുന്ന അർത്ഥം ഗ്രഹിക്കാം. മുഖമുഖം എന്ന വാക്കു ന്ന് മൊട്ട് എന്നാണല്ലോ അർത്ഥം വിമർശനമുൾക്കൊണ്ടു ചോദ്യം ചെയ്തുപോകുമ്പോൾ ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. വിമർശനം പൂർണ്ണ അർത്ഥം തിയാൻ എന്ന് ഇതു കണ്ടാലറിയാം. ഇത്തരം നെ തന്നെ വാക്കു തന്നെ കൊണ്ടുപോയി വാക്കു മൂലം അർത്ഥം നേരെ നിർമ്മിക്കാൻ ഉത്തമം, ഉത്തമം എന്നീ അർത്ഥം കിട്ടും. അതുതന്നെ അല്ല താഴെ മാറുന്ന ചോദ്യം ഒരു വാക്കു തന്നെ വാക്കു ചെയ്താൽ അർത്ഥം എന്ന വാക്കു വികാസം. ഇതുതന്നെ വാക്കു വാക്കു ന്ന്. മണ്ണ് എന്ന ക്രമത്തിൽ വാക്കു മൂലം, എണ്ണയെന്ന ചോദ്യങ്ങൾ കാണിക്കാം. ഇത്തരം അർത്ഥമനുസരിച്ച് ഹസ്തങ്ങൾക്ക് വരുന്ന ഗതകരങ്ങൾ കർമ്മങ്ങൾ എന്നാണു പേര്. ഈ കർമ്മങ്ങൾ പാട്ടിന്റെ രാഗ അഭിനയം ഈ അനുസരിച്ച് ചോദ്യത്തിന്റെ ഗതകരങ്ങൾ ചോദ്യം ചെയ്താൽ കാണിക്കാം. തിട്ടപ്പെടുത്താ അർത്ഥമനുസരിച്ചു കടിയെടുത്തു കയ്യ് കയ്യ്. സംസ്കൃതഹസ്തങ്ങൾക്ക് ഉടം ഹസ്തമാർ മുഖം വാക്കു അർത്ഥം കർമ്മം എന്നിവ കാണുക (ചിത്രങ്ങൾ 15, 16). പരാകന്തിയുള്ള രണ്ടു കൈകളും കർമ്മമാണു ചോദ്യം ചെയ്താൽ കൈയ് കയ്യ് എന്ന അർത്ഥം കിട്ടും; അതിനെ അനുസരിച്ചാണു അർത്ഥം ഹസ്തം എന്ന പേര് ഈ മുദ്രയ് വന്നത്. അർത്ഥമനുസരിച്ചു കൈയ്കളു മേലും വിമർശനം വിമർശനം അർത്ഥമാണു കാണാൻ കർമ്മമാണു. ചോദ്യത്തിനു പ്രാപ്തം എന്നാണല്ലോ അർത്ഥം. പ്രാവശ്യം ഉടയ്കപോലെ വേർപെടും ഈ മുദ്ര കണ്ടാൽ. കൈയ് കയ്യ് നിലയെ ചോദ്യമുണ്ടു അർത്ഥം അ

ഭിനയം — പുഷ്പാഞ്ജലി — ഈ മുദ്രകൊണ്ടാണ് കാണിക്കുന്നത്.

ഹസ്തമുദ്രകൾ മുഴുവനും മനസ്സിലാകണമെങ്കിൽ ഇനിയും വിസ്തരിക്കേണ്ടിവരും; അവയുടെ ചിത്രങ്ങൾ മാത്രം ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്നത് നോക്കുക. (47, 48, 49). അർത്ഥവും ആകൃതിയും നോക്കു അവയെ സ്വന്തം ഗ്രഹിച്ചുകൊള്ളുക. മുദ്രകൾ എന്നത് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്ന അടയാളങ്ങളാകയാൽ അവയ്ക്കും അവ കുറിക്കുന്ന അർത്ഥങ്ങൾക്കും രൂപം, ചേപ്പം, മകൃത്യം തുടങ്ങി പല അംശങ്ങളുണ്ട്. ഈ അംശങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് പുതുതായി ഉണ്ടാകാവുന്ന അർത്ഥങ്ങൾക്ക് യുക്തങ്ങളായ ഹസ്തമുദ്രകൾ അഭിജ്ഞമായ ആചാര്യന്മാർക്കും നർത്തകർക്കും നിർമ്മിക്കാവുന്നതാണ്. വിശദമായ ഈ ഹസ്താഭിനയം ഭാരതീയനാട്യസമ്പ്രദായങ്ങളിലൊല്ലാം പൊതുവായുണ്ട്. അതാതു സമ്പ്രദായങ്ങളിൽ കൂടുതൽ കുറവുണ്ടോ ചില ചില വ്യത്യാസങ്ങളോ കണ്ടെക്കാം. എങ്കിലും ഹസ്താഭിനയം എല്ലാറ്റിനും സാധാരണമായ കേടിസ്ഥാനമാണെന്ന് കാണാം. തമിഴ്നാട്ടിൽ റട്ടപ്പള്ളി മതനാട്യം ഈ അഭിനയം സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് നന്ദികേശവരൻ്റെ അഭിനയദൃഷ്ടിണത്തെ അധാരമാക്കിയാണ്.



ഇനി മണ്ഡമുനോഹരണങ്ങളെക്കൊണ്ട് ശബ്ദമെന്ന ഈ ചടങ്ങിൻ്റെ ആകൃതിമെന്തെപ്പറ്റിയും അഭിനാസ്യരായ സാഹിത്യരചനയെപ്പറ്റിയും വിവരിക്കാം. ശബ്ദത്തിൽ അഭിനയത്തിനുള്ള സാഹിത്യവും നൃത്തത്തിനുള്ള ചൊല്ലുകളും മാറി മാറി വരും. 'താഞ്ഞെ തൈ, തത്താ' എന്ന ചൊൽകെട്ട് ചൊല്ലിയാലുടൻ നട മണ്ഡലമിട്ട്, കണ്ണത്തിൽ അസ്സ്മയോടുകൂടി, മാറിനു നേരെ ഒന്നിനൊന്ന് അഭിമുഖമായിപ്പിടിച്ച ത്രിപതാകമുദ്രയോടെ

നില്ക്കുന്നു ഉടനെ "തണുതം തന തതിമിതിമിമിടി" എന്ന ജന്തി ആരംഭിക്കുന്നു; അതോടൊപ്പം മുഖ്യ വിസ്തരിച്ച "തണുതതാഥ", 'തിതിതൈ' എന്നീ അടവുകളിൽ നടീ നൃത്തം ചെയ്യണം. ഇതിനുശേഷം ശബ്ദത്തിന്റെ സാഹിത്യരംഗത്തുള്ള ഒന്നാമത്തെ പാദം പാടി അഭിനയിക്കുന്നു. അഭിനയത്തിന് അവസരം നൽകി വിന്യാസപ്പെടുത്തേണ്ട സാഹിത്യത്തെ "നിമുപ്പൽ" ചെയ്തുവന്നു പാടാൻ.

കാംബോജി ചാതുരതാളത്തിൽ "ധരവോ ഓരെയക നന്ദമോപുനി" എന്നിങ്ങനെ തെലുങ്കിൽ രചിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു ശബ്ദസാഹിത്യം പരിശോധിക്കാം. ശ്രീകൃഷ്ണനെ സ്തുതിച്ചുള്ള ഒരു ഗാനമാണിത്. ഒരു ഗോപസ്ത്രീയുടെ പദമാണ്; അവൾ ഭക്താപനയായിപ്പറയുന്നതാണ്. കൃഷ്ണനെ ഗീക്കിച്ച് അപളിക്കുന്ന പറയുന്നു. ഈ നന്ദഗോപകൾക്ക് വലിയ അളവെന്നു നടച്ച് ഇങ്ങോട്ടു വരുന്നുണ്ടല്ലോ. അതു മയാദയാനാ? പോ. പോ. നീ ഒരു കന്യകയാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കിയത് നിന്റെ അമ്മ നിന്നെ ഉരവിൽ പിടിച്ചുക്കെട്ടിയ കഥ മറന്നുവോ? ജലകംഭവും പേർക്കൊണ്ടു് ഒരുവൾ പോയപ്പോൾ ഒരു യുവിത്ത് കടമുടച്ചു തെമ്മാടിയല്ലേ നീ? ജനങ്ങളുടെ ഇടയിൽനിന്ന് അഗ്നിമിതിയെ അപഹരിച്ചുകൊണ്ടുപായി കല്യാണംകഴിച്ചവനുണ്ടല്ലേ നീ? പോ".

ഈ പദം അങ്ങിങ്ങ് വിന്യാസംചെയ്ത് ആടുന്ന ഭാഗങ്ങൾ കണ്ടു രസിക്കേണ്ട വേണം; വണ്ണിക്കാനാവില്ല. ഒരുവിധത്തിൽ കാണിച്ചത് വീണ്ടും കാണിക്കുക എന്നത് കലയാവുകയില്ല; അതുകൊണ്ട് ഓരോന്നും അവർത്തിക്കുമ്പോൾ നവീനമായ ഒരു ആശയം വരുത്തുവണ്ണം വിന്യാസപ്പെടുത്തണം. ഒരു ഉദാഹരണം കാണി

വിവരണ പാദം അഭിനയിച്ചു കഴിയുന്നതോടെ ശബ്ദം ഒരു ഏകാത്മീയവസ്ഥാനിലും. അതവസ്ഥാനിപ്പിക്കുന്നത് ഊഷ്മിനെയായാണ്. കാലുകൊണ്ട് 'തകണങ്കി തക തതി കിണതാം തികിണങ്കിതതികതതികിണതാം' എന്ന് കാലുകൊണ്ട് ചവിട്ടണം. 'തിതിതെയ് അടയുജാതി യിൽ വരുന്ന 'തെയ്തെയ്തെയ്തെയ് തെയ് തിതിതെയ്' എന്നത് മണ്ഡതവണ ചെയ്യുക. 'തെയ്തെയ് തിതി തെയ്' എന്നത് മൂന്നുതവണ ചെയ്യുക. 'തെയ്-തെയ് തെയ്-തി-തി-തെയ്' എന്ന് ഒരുതവണ ചെയ്യ് അവസ്ഥാനിപ്പിക്കുക.

വണ്ണം.

നാലാമത്തെ ഇനമായ വണ്ണം ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ഏകദേശമാണ്. പാട്ടിനും, നൃത്തത്തിനും സമാനമായ ഒന്നാണ് വണ്ണം. ശാസ്ത്രീയ എന്നാണ് അതിനർത്ഥം. അതായത്, പാടുന്നതിനുള്ള മുറ. സ്ഥായി, അമോഹി, അവരോഹി, സഞ്ചാരി എന്നിങ്ങിനെ നാലുവണ്ണങ്ങളാണുള്ളതെന്നു ശാസ്ത്രം വേദവാദിക്കുന്നു. സ്വരങ്ങൾക്കുമേൽ പാടി അഭ്യസിക്കാൻ ഉള്ള മാതൃങ്ങളാണ് ഇവ എന്നർത്ഥം. ഇക്കാലത്തും വണ്ണങ്ങൾ ഈ നിലയ്ക്കാണ് അറിയപ്പെട്ടിരുന്നത്. കാളിദാസൻ ശാകുന്തളത്തിൽ ധംസപദി പദ്യം ഗാനത്തെപ്പറ്റി പറയുന്നതിൽ അവർ വണ്ണം പരമശീലിക്കുക ആണ് എന്നും അത് മാഗം തുളയുന്ന ഒന്നാണെന്നും പരാമർശിച്ചു കാണുന്നു. കുമാരസംഭവത്തിൽ പരമശിവനെ സ്മരിക്കുന്നതിന് ഉപയോഗിക്കുന്ന ഗീതത്തിൽ കാളിദാസൻ വണ്ണമെന്ന പദമാണ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ശിക്ഷിക്കുന്നത്. ഇതിൽനിന്നെല്ലാം നായകപ്രശസ്തി വണ്ണിക്കുന്ന സാഹിത്യവിഭാഗത്തെ നാം വണ്ണം എന്നു പേരു നല്കിയിരിക്കുന്നത് എന്നു മനസ്സിലാക്കാം. കണ്ണാകം സംഗീതത്തിൽ ഇക്കഴിഞ്ഞ രണ്ടു ആറാണ്ടുകളിൽ വണ്ണം എന്നതിനെ ഗാനം സാധകം ചെയ്യാനും ഒരു രാഗത്തെ മുഴുവൻ പ്രകാശിക്കാനും കൈയ്ക്കൊള്ളുന്ന ഒരുപാധി ആയിട്ടാണ് ഗണിച്ചിട്ടുള്ളത്. പാട്ടിലെ വണ്ണത്തിനും, നൃത്തത്തിലെ വണ്ണത്തിനും വ്യത്യാസമുണ്ട്; ആദ്യത്തേതനു താനവണ്ണമെന്നു പറയും; രണ്ടാമത്തേതു പദവണ്ണവും.

നാട്യത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന വണ്ണത്തിൽ നൃത്തത്തിനും അഭിനയത്തിനും സ്ഥാനം നൽകിയിരിക്കും. ഇവ രണ്ടും സമ്പ്രദാനമായി ഒന്നുതന്നെ ഇണങ്ങി ചേർന്നിരിക്കുന്ന കാര്യം കൊണ്ടുകൊണ്ടാണ്. പാട്ടും, നൃത്തജാതികളും കലർന്നു വരുന്നതുകൊണ്ട് ഇതിനെ ചിലപ്പോൾ 'സ്വരജാതി' എന്നും പറയാറുണ്ട്. നാട്യസാഹിത്യത്തിൽ ഒരു സവിശേഷാംഗമായി നാം കണക്കാക്കുന്ന 'ഉദാസന'ജാതിയെ പറ്റി രസകന്മാർ കാക്കുന്നതു നന്നായിരിക്കും. വണ്ണമെന്നു പറഞ്ഞാലും സ്വരജാതി എന്നു പറഞ്ഞാലും ഒന്നുതന്നെ; രണ്ടും അഥവാ ഇതു രണ്ടും ചേർന്ന ഈ ചടങ്ങിൽ നൃത്തവും അഭിനയവും ആണ് പ്രധാനം. നൃത്തവും അഭിനയവും അവയുടെ പൂർണ്ണതയും വെളിപ്പെടുന്ന ഒരു ചടങ്ങാണ് ഇത് എന്നു മുതൽക്കും അതുകൊണ്ട് ഇതിന്റെ ആദ്യകരം എന്നെന്തെന്നു നോക്കാം.

വണ്ണത്തിൽ ജാതി, സ്വരം, പദം എന്നിവ സംയോജിച്ച് വളരെ വികസിച്ചുപോകുന്ന കാര്യം ആവാത്തതു പരിശോധിക്കാം. എടുക്കുന്ന വേളയിൽ പെട്ടെന്ന് ത്രികാലതീർന്നതായെന്നുണ്ടെന്ന് ഇത് ആരംഭിക്കുന്നത്.

ഈ രീതിമാനം കഴിഞ്ഞാലുടൻ പല്ലവിയുടെ അദ്വൈതം അടപാടി അഭിനയിക്കും. ഇതു കഴിഞ്ഞാൽ വീണ്ടും രീതിമാനമായി. പിന്നെ പല്ലവിയുടെ രണ്ടാമത്തെ അടിയാണു് പാടി അഭിനയിക്കുന്നതു്. വീണ്ടുമുണ്ടു് രീതിമാനം. അനുപല്ലവിയുടെ ഒന്നാം അടി പാടി അഭിനയിക്കുക, രീതിമാനമെടുക്കുക, രണ്ടാമടി പാടി അഭിനയിക്കുക. ഇങ്ങനെ പല്ലവിയും അനുപല്ലവിയും ഒരു ഭാഗം. ഇതു കഴിഞ്ഞാൽ ചിട്ടസ്വരവും അതിന്റെ നൃത്തവും അതി പിന്നെ അതിന്റെ സാധാരണയും അതിന്റെ അഭിനയവും അതിമിക്കണം. സ്വരത്തിന്റെ അഭിനയവും സാധാരണയുടെ അഭിനയത്തെയും പ്രത്യയമെടുത്താണു് അദ്വൈതം നർവ്വഹിക്കേണ്ടതു്. പിന്നെ രണ്ടാമട്ടടി ചെയ്തു ചെയ്യണം. ഇതാണു് രണ്ടാംഭാഗം. അദ്വൈതം ഭാഗത്തു് പല്ലവിയോ അതല്ലെങ്കിൽ ചരണത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗം പല്ലവ പോലെ എടുത്തോ നൃത്തവും രാവാനെയും വസ്ത്രമിച്ച് നടത്തുന്നു; രസം നുളയുന്ന ഇരു ഭാഗത്തിനു് 'എത്തുകക്കടെയ' അഥവാ 'മെത്തുകക്കടെയ' സ്വരസാധരിയും എന്നാണു് പേരു. ഇവുടെ മുൻപു പറഞ്ഞ ഇടപല്ലവി ഒരു പാടിക്കൊണ്ടു നാലഞ്ചടികൾ സ്വരവും സാധരിയുമായി മാറ് മാറി വരും. ഈ മെത്തുകക്കടെയ സ്വരസാധരിയുടേയും നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്ന നൃത്തം അതിരേനാഥമെന്നെന്നെന്നെ പറയാം.

ഇപ്പറഞ്ഞ അട്ടകമെന്ന ഒരുദാഹരണത്തോടുകൂടി പറയുന്നതാൽ കൂടുതൽ മനസ്സിലാകും. ദൈവപ്രാശം, തൃശ്ശൂർ ഏകതാമിത്തിൽ ഉള്ള 'മോഹമാന' എന്നൊരു തമിഴ് വണ്ണം ഉദാഹരിക്കാം. തിരുവാതൂർ ക്ഷേത്രത്തിൽ എഴുന്നള്ളിയ്ക്കുന്ന ത്യാഗേശൻ എന്ന മുത്തുമ്പുററി ഭീക്ഷിതരുടെ ശിഷ്യനായ തഞ്ചാവൂർ അഭിപ്രായനാട്ടു എഴുതിയതാണു് ഈ വണ്ണം. അനുപല്ലവിക്കുശേഷം

അഞ്ചു സ്വരസാഹിത്യങ്ങളാണു് ഇതിലുള്ളതു്; അഞ്ചാ കത്തതു മാത്രമാലികയായിട്ടാണു് പാടുന്നതു്.

പൂർവ്വംഗം നേരം ചലനമില്ലാതെ നിൽക്കി നൽകി ആദ്യം സ്വർവംശവിൽ ചുരുട്ടുകയും തുടങ്ങുന്നു. ജനിസ്വരത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ പറഞ്ഞതുപോലെ ഇവിടെയും പല്ലവി പാടി, സ്വർവംശവിൽ ചുരുട്ടി, “തളാങ്കു തകർന്നു തകർന്നു കിടന്നതാം” ചൊല്ലി ത്രികാല രീതിമാനം തുടങ്ങുന്നു. തന്നെത്താമോ, തെ തെ തെ തെ തി തി തെ എന്നി വയാണു് ഇതിൽ വരുന്ന അടച്ചുകൾ. ഇതു ശമയായിട്ടുള്ള കാലപ്രമാണത്തിൽ ആരംഭിച്ചു് എടുത്ത ദിക്കിൽ തന്നെ അവസാനിപ്പിച്ചു് മുത്താശ്വോടെ നിൽക്കണം. ഈ രീതിമാനം കഴിഞ്ഞാൽ പല്ലവയുടെ സാഹിത്യത്തിന്റെ ആപ്തബന്ധം പാടി അഭിനയം അണം പന്നീട്ടു്, തൃശ്രത്തിൽ മേല്പോലംപിടിക്കുന്ന രീതിമാനം-തിത തെയ, തെ തെ തെ തെ എന്ന വകുപ്പിൽ പെട്ടതും. തെ തെ താ എന്നും മറ്ററക്കാൽ മറ്ററക്കെ ആയി എടുക്കുന്ന തതിതെ വകുപ്പിൽ പെട്ടതു്, അരിതാശ്ചം പല്ലവിയുടെ സാഹിത്യത്തിൽ ബോധബന്ധം പാടി അഭിനയം അൽ ഇത്രയുമാണു് ഇതിന്റെ വിവരണം.

ഇവിടെ നൃത്തം ആരംഭിക്കുന്നതിനു മുൻപു് കൈക്കൊള്ളേണ്ടുന്ന നില സമ‘നിലതാണു്’ (ചിത്രം 50). ആദ്യം ത്രികാലരീതിമാനത്തിൽ തന്നെ എന്തു് കാൽപിരിയ്ക്കേൽ കരിച്ചു പടിഞ്ഞു നില്ക്കുന്ന നില മനോഹരമായ് കാണിക്കാം (ചിത്രം 51). മുൻപുപറഞ്ഞ തൃശ്രതീർമാനത്തിൽ ഒരിടത്തു് ‘തത്തമ തകരോം തകരോം’ എന്നു വരുന്നുണ്ടല്ലോ. അവിടെ വരുന്ന കൈകാൽനിലകൾ അടുത്ത പടത്തിൽ സൂക്ഷിക്കുക (ചിത്രം 52). ഇതിന്റെ അവസാനം കിടതമികിടരോം എന്നു കാണിക്കുന്ന നിലയും അടുത്ത ചിത്രത്തിൽ കാണാം (ചിത്രം 53).

അനുപല്ലവിയും ഇതുപോലെ രണ്ടു ഭാഗങ്ങളായി വകുത്തു് ഓരോന്നിനും ഓരോ തീർമാനം ആടണം. ആദ്യത്തെ തീർമാനം മിശ്രത്തിൽ; ഇതിൽ വരുന്ന അടവുകൾ തൈയ് തൈയ് ഹി വകുപ്പിലും, തൈ തൈതാഹ, തൈ തൈ താ, മാറിനു മുൻപു പിടിക്കുന്ന തിത തൈ വകുപ്പു് എന്നിവയാണു്. ഇവിടെ തൈതൈതാം എന്ന ആറാമത്തെ അടവുവുള്ള അംഗനവ കാണിക്കുന്ന ഒരു പടമുണ്ടു്. (ചിത്രം 16) ഈതാടുക്കുടി അനുപല്ലവിയുടെ ആദ്യലഘുനാദിന്റെ അർദ്ധനയം തീരുന്ന പിന്നെ വരുന്നതു് ഒരു മേൽക്കാലതീർമാനമാണു്. ഇതിൽ തൈഹ തൈഹി, എട്ടാമത്തെ അടവിൽപ്പെട്ട വകുപ്പുകൾ, ചവിട്ടുപിടിക്കുന്ന തൈഹ തൈഹി, തൈതൈതാഹ തൈ തൈത, വിണ്ടും തൈ താഹവകുപ്പു്, തൈ തൈ തൈ, തിതി തൈ വകുപ്പു്. ഇതനുശേഷം അനുപല്ലവിയുടെ മഞ്ചാംലഘുപാടി അഭിനയിക്കണം. ഇതു കഴിഞ്ഞാലുടൻ സങ്കീർണ്ണനിയമവുള്ള മേൽക്കാലതീർമാനമാണു്. ഇതിൽ കതിച്ചു പിടിക്കുന്ന തൈഹ തൈഹി, മൂന്നാട്ടു കതിച്ചു പിടിക്കുന്ന തെയ്യംത തായ, ചെവിച്ചുപിടിക്കുന്ന തൈഹ തൈഹി, കൈ മൂന്നാട്ടു കൊടുത്തു പിന്നോട്ടെടുക്കുന്ന തിതിതൈ എന്നിത്രയും. ഇവയുള്ളിൽ വിരൽത്തുമ്പിൽ കതിച്ചുകൊണ്ടുള്ള തൈഹ തൈതാഹിയിൽ വരുന്ന അംഗനവ പടത്തിൽ കാണാം (ചിത്രം 54).

ഇതിനുശേഷം അനുപല്ലവിയുടെ മഞ്ചാംലഘുപാടി, സർവ്വലഘുതട്ടി, രേതാടൊപ്പം വണ്ണത്തിന്റെ അടുത്ത പകുതിയായ ചിട്ടസ്വരത്തിൽ പിടിക്കണം. ചിട്ടസ്വരത്തിന്റെ നൂറത്തിൽ വരുന്ന അടവുകൾ: തെയ്തെയ്താ, തൈതെയ്താഹാ (വലത്തും ഇടത്തുമായ്), തെയ്തെയ്തതാ (വലത്തും ഇടത്തുമായ്) തെയ്താതെയ്താഹി വകുപ്പിൽ മൂന്നാമത്തേതു്. മാറിവിടുന്നു് അവപരണം വട്ടച്ചുകാണിക്കേണ്ടുന്ന തിതിതെയ്

വകുപ്പ്; ഒരു കൈയ്ക്ക് ഒരു കാവുകൊണ്ടു ചെയ്യുന്നതിനെയ് വകുപ്പ്; ഇത്രയും ആയിക്കഴിഞ്ഞാൽ തെയ് തിരിഞ്ഞെയ് തെയ് തിരിഞ്ഞെയ് എന്ന മുത്താത്തോടെ അവസാനിപ്പിക്ക. ഇതാടൊപ്പം പല്ലവി സാഹിത്യം പാടി വിട്ട്, ചിട്ടസ്വരസാഹിത്യത്തെപ്പാടി അഭിനയിക്കണം. നൃത്തമില്ലാതെ അഭിനയംമാത്രം മൊവ്വത്തിചെയ്ത്, പിന്നീട് കാവുകൊണ്ടു തട്ടി മെതച്ചു, അട്ടയും അഭിനയവും ചേർത്തു ചെയ്യണം. തട്ടിമെതിക്കൽ മുൻപു പറഞ്ഞ അടയാടൊപ്പം തീരും. തിരിഞ്ഞെയ് വകുപ്പുകളിൽ മാർദ്ദിന്യം കൈവിരിഞ്ഞുപോകുന്ന തെയ്തെയ് തിരിഞ്ഞെയ് എന്ന അടവിൽ ഉൾപ്പെട്ട മനോഹരമായ ഒരു നല ചിത്രത്തിൽ (ചത്രം ൪൪) കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്.

ഇനി ചരണം; പല്ലുവിയായി നാം സ്വീകരിക്കുന്ന 'ഞെക്കുസമസാഹിത്യ'മെന്നു പറഞ്ഞതുതന്നെ ഇത്. അദ്ദേഹം സ്വരം പാട അഭിനയിച്ചു, പിന്നെ സാഹിത്യം പാടി അഭിനയിച്ചു, ഒടുവൽ ചത്തവനെ നടമറം വരുന്ന തമ്മിൽ അഭിനയവും അടയും ചേർന്നു തട്ടിമെട്ടുവു് അടങ്ങും; ഇങ്ങനെ അഞ്ചു സ്വരസാഹിത്യങ്ങൾ. അദ്ദേഹം സ്വരം അട്ടുമ്പാറം തെയ്തെയ്ത്താ മുതലായ അടയുകൾ മഞ്ചമത്ര സ്വരത്തിൽ അകുടകാലത്തിനു വേണ്ടി തെഞ്ഞു ചേർത്തു തെയ്തെയ്താവാ അടയു്. മൂന്നാമത്തെയ് തെയ്തെയ്തെയ്താ, നാലാമത്തെയ് തെയ്തെയ്താ വകുപ്പു്. അഞ്ചാമത്തെയ് ചെയ്തിച്ചു പിടിക്കുന്ന തെയ്തെയ്തെയ്താ, പൊതുടയുകൾ, വീണ്ടും തെയ്തെയ്തെയ്താ തുടങ്ങിയവ. ഈ പകുതിയിൽ ചെയ്തുട്ടുള്ള സ്വരസാഹിത്യവും ചവിട്ടിമെതിക്കലും കൂതുകകരമായിരിക്കും. ചവിട്ടിമെതിക്കലിന്റെ നട, സ്വരം, അകുടകാലം ഇവയൊരു പൊരുത്തപ്പെട്ട തീരും. ഇവിടെ സാഹിത്യം നല്ല ഇടങ്ങളിൽ പാടേണ്ടതാണ്.

ചവിട്ടിമെതിച്ചു. മധ്യദൂതകാലങ്ങളിലെ മാനുഷാഴ്ച. ചന്ദ്രാശ്രത്തിൽനിന്ന് യുക്തനടമയെക്കുറിച്ചും നൂറുനൂറു അടയ്ക്കൽ കണ്ടുവേണ്ടുന്നതായിരിക്കും.

ഇപ്പോൾ ഈ വസ്തുതയിലുള്ള സാഹിത്യത്തിന്റെ അർത്ഥവും അതിൽ ചിന്താശക്തിയെക്കുറിച്ചും ചോദ്യം ചെയ്യുന്നതും എങ്ങനെയെന്ന് അപ്പം വിവരിക്കാം. ഈ ഗാനസാഹിത്യത്തിലെ നായകൻ ശ്യാംഗശാലവനാണ്. നായിക വിമലംകൊണ്ട് അടയ്ക്കപ്പെടുന്നു.

“മോഹമാന എന്തിനിൽ നി ഇതവളയിൽ

മോട ചെമ്പുലാമാ പുൻ സ്വാമി” ഇതാണ് പല്ലവി. നായകൻ നായികയോടു് ഉപാസനാപദയ്ക്കെക്കൊള്ളുന്നു. ഇതാണ് ഭാവത്തിലും വൃത്തിയും വിന്യസിച്ചു കാണിക്കേണ്ട അഭിനയം. “മോഹമാന എന്തിനിൽ” എന്ന പല്ലവിയുടെ അർത്ഥം വിസ്തരിച്ചു കാണിക്കാം. ഈ പദം അഭിനയിക്കേണ്ട രീതി രണ്ടു ചിത്രങ്ങളിലായി ഇവടെ കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. (ചിത്രം ൮൦, ൮1) പല്ലവിയുടെ രണ്ടാംഖണ്ഡനമുള്ള “മോഹിതയ്യലാമാ” എന്നതിന്റെ അഭിനയവും മറ്റൊരു പട്ടണത്തിൽ കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. (ചിത്രം ൮2)

അടുത്തു് അനുപല്ലവിയിലുള്ള “നാഗമീകമാന തിരുനകർ” എന്ന പട്ടണത്തിന്റെ അർത്ഥമായി നായകൻ എഴുന്നള്ളിയിരിക്കുന്ന തിരുവതൂരിന്റെ ചരിത്രമാഹാത്മ്യം ഇടങ്ങിയവ വിന്യാസപ്പെടുത്തിക്കാണിക്കാം. ഇതിൽരന്ന “പോകശ്യാംഗശാ” എന്നു് നായിക നായകനോടു പറയുന്ന ഭാഗത്തു് ശ്യാംഗശാന്റെ മൂർത്തി, ചിലാ വിശ്വാസങ്ങൾ മുതലായവ വിസ്തരിക്കാം. “നാഗമീകമാന തിരുനകർ” എന്നിടത്തെ ഭാവവിന്യാസത്തിൽ അനന്തത്തിലെ സന്ദർശനം ആടയാമെന്നു് അങ്ങിയുന്ന

ഭാഗം വർണ്ണിക്കുന്നിടത്തു കണ്ണാടിനോക്കി നെറ്റിയിൽ തവകം തൊടുന്ന അർത്ഥം ചിത്രത്തിൽ മാതൃകയായി കൊടുത്തുണ്ട്. (ചിത്രം 59)

ഇന്ന് ചിട്ടസ്വാസാഹിത്യമാണ്:—

“സ്വാതമ്യൻ എന്തെന്നു ചിന്തിക്കുന്ന
വെന്തെന്നെ നാൻ നന്നെന്തെന്നെ
മനം വാടി, ഉദമെന്തെടി ഉറവാട
മികച്ചും എന്നതുടലതു പതമുത
ഇനി അങ്ങനെയൊക്കെയും യുക്തമാകൂത,
അതമസാമമതുതാ ഇത സമമം

സാസ സൽഗുണനെ.” ഇവിടെ നായിക നായകനുമായി മുൻപ് അനുരാഗമായിച്ചുത്താടെ കേളിചെഴ്ത്തിയ കാലത്തെപ്പറ്റി ഓർത്തു മുഖവുരയെഴുതുന്നു. ഈ സുരണ നല്ല വിന്യാസത്തോടെ ചെമ്പുത്താഴപ്പണം ചാവാലിനത്തിനുള്ള സങ്കല്പം തരുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ എല്ലാം കണിച്ചു ചാണ തന്ന നായകനെ ഇപ്പോൾ അവൾ കേൾക്കുകയാണ് “ഉദമെന്തെടി” എന്നതന്റെ അർത്ഥം ചിത്രത്തിൽ കാണുക. (ചിത്രം 60) വിരഹാവസ്ഥ അസഹനീയമായ മിക്കയും ഉടൻതന്നെ തന്നെ പ്രത്യക്ഷമാകുന്ന എന്ന് അവൾ കേൾക്കുവെക്കുന്നു. ഇവിടെ ചുവടുതട്ട മെതിച്ചുക്കു അഭിനയം ചെയ്തുവരുന്ന സ്ഥാനത്തുനിന്നും “സ്വാതമ്യൻ, വിന്തെ” എന്നീ ഭാഗങ്ങളിൽ വരുന്ന നൃത്തത്തെയും അഭിനയത്തെയും രണ്ടു ചിത്രങ്ങളിലായി കാണിച്ചിരിക്കുന്നു. (ചിത്രം 61, 62)

ഇനി ചരണങ്ങൾ എഴുതണം. “മാതൻകടന്നെ കരം തുപ്പാൻ” എന്നു നായിക തന്റെ മനോവേഷന

യെപ്പറ്റി പറയുന്നിടത്തു് ഗാനം, നൃത്തം, അഭിനയം എന്നു വ മൂന്നും മധുരമായി ഇണങ്ങിച്ചേരുന്നു. സാഗഭാവത്തിന്നു് അനുസരിച്ച സ്വരാക്ഷരപുഷ്പിയും ഈ സാഹിത്യത്തിന്നുണ്ടു്. വിന്യാസം ചെയ്യുന്നതിന്നു് നിറയ കോപ്പുകളും ഇതിൽ തിരുകിയിരിക്കുന്നു—കാമന്റെ കരവുവിൽ, വണ്ടിണ്ടകൊണ്ടുള്ള ഞാൻ, അമല ദമരോകം തുടങ്ങിയ അഞ്ചു കസുമബാണങ്ങൾ ഇവയെല്ലാം അടിക്കാണിക്കാം. “ശരമാരിയാക മാന്ദൻകണ്ടെത്തുവാൻ” എന്നു പാടുമ്പോൾ ബാണം വന്നു ശരിക്കായിലേഖ്യമായും അപ്പൊഴുള്ള വേദനയും മുദ്രകൊണ്ടും മുഖംചൊണ്ടും അടിക്കാണിക്കാം. ഈ നൃത്തങ്ങൾ മുഴുവനും ചുവടു തട്ട മെതിച്ചു് ഓരോ നൃത്തവും ‘മാ’ എന്ന സ്വരാക്ഷരത്തിൽ വന്നു മുത്തായിപ്പു് അക്കിഴലാശല്പിക്കുന്നതെന്റെ മനസ്സിൽ കടന്നു കണ്ടുതന്നെ അറയണം. ഇവിടെ മാന്ദന്റെ കൂവയുകൊണ്ടു് വിവശയാകുന്ന നായികയുടെ ചതുരങ്ങൾ (3-54) കൊടുത്തിട്ടുണ്ടു്. കാലം കോകിലകാലത്തിങ്കലും ചന്ദ്രം വസന്തം; കോകിലഗാനം ഓരോന്നും ഉതിരുന്നോർ പ്രാണൻ കിടന്നുപിടയുകയാണു്. “മാവേനി, കയൽ കൂവുതെ, ഇനി പുൽചെയ്കുവൻ” എന്നു നായിക ചൊല്ലുവാൻ കയലിന്റെ മുദ്ര കാണിക്കുന്ന ചന്ദ്രം 55 നോക്കുക. അതിനുശേഷം തന്നെ, ചന്ദ്രൻ തുടങ്ങിയവ അസ്സദമാക്കു കാണിക്കുന്ന വർദ്ധവേദന; പിന്നീടു് ഒടുവിലത്തെ അടിയിൽ നായകന്റെ പ്രശസ്തി വണ്ണിച്ചു് അദ്ദേഹത്തോടു് അപേക്ഷയായെ ഈ വണ്ണം അവസാനിക്കുന്നു.

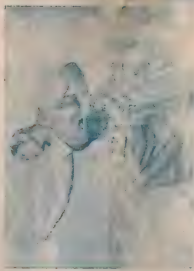
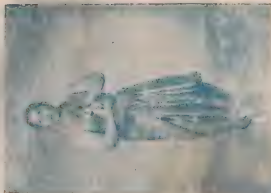
ഇങ്ങനെ അഭിനയത്തിനുവേണ്ടി രചിച്ചിട്ടുള്ളതും ഒന്നാത്തരും സാഹിത്യം നിറഞ്ഞതും അയ പദപണ്ണങ്ങളും സാരഗതിയും ഉള്ളപ്പോൾ ഇവയെ അവഗണിച്ചു് ഇക്കാലത്തു് പുറമേനിന്നു വല്ലതും ചുട്ടിക്കുന്നതിന്റെ അടർ



ചായ്വ് ൪൦. നാലു നാലു. ചിത്രം.

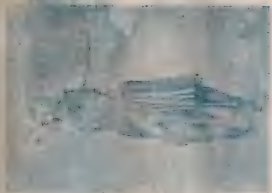


ചായ്വ് ൪൦. നാലു നാലു. ചിത്രം.





ചിത്രം 58. മലയാളത്തിൽ.



ചിത്രം 59. നാഗരികത്തിൽ.



ചെയ്തിരിക്കുന്നില്ല. താനവസ്ഥയുടെ മെന്തും സാഹിത്യത്തിനും നൃത്തത്തിന്റെ അംഗങ്ങളായി ചെയ്യുന്നുണ്ടെന്നും. എന്തിനാണവയെ നൃത്തത്തിലേക്കു വലിച്ചിടുന്നത്? അതുപോലെതന്നെ 'കൃതി'കളും ദിവ്യപ്രബന്ധങ്ങളും (ഭക്തിപ്രബന്ധങ്ങൾ) സ്വീകരിക്കുന്നതു യുക്തമല്ല.

അദ്ദേഹം പറഞ്ഞുവെച്ച ത്രികാലതീർത്ഥാനത്തെ ഉപേക്ഷിക്കുന്നതു നന്നല്ല. ത്രികാലതീർത്ഥാനമാടിവരുമ്പോൾ സാഹിത്യം വിടാതെ പക്കമേളത്തിൽ വായ്പാട്ടായാ അല്ലാതെയോ കൊടുത്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതു നല്ലതാണ്.

അഭിനയിക്കുമ്പോൾ മസരംഗകാരികളായ പല പ്രായത്തികളും നടികൾ ചെയ്തുവരുന്നുണ്ട്. വിന്യാസപ്പെട്ടതാണെന്നു ടിക്കുകളിൽ തോന്നിയാപോലെ വല്ല നൃത്തവും ചെയ്തുക, കൈ കാട്ടുമ്പോൾ ശരീരം അനാവശ്യമായി കളിവളയ്ക്കുക, അടവുകളുടെ കടുവയിൽ വിട്ടുവിട്ടുള്ള നാട്യ പ്രകാരം കൊടുത്തുനില്ക്കുക, അത്തരം 'കടുക്കു' മട്ടത്താൽ, മുഴുവനുമകളെല്ലാം ഉപേക്ഷിക്കുന്നതാണ്.

അദ്ദേഹം വാളത്തിന്റെ കാലപ്രമാണത്തിനും അനുസരിച്ചുവന്നും അനന്തരം, കൈപൊക്കൽ, ചുവടുനീക്കൽ, ചുവടുവെട്ടൽ, കാലെടുത്തുവെയ്പ്പ് തുടങ്ങിയവയെല്ലാം വാളത്തിന്റെ ഗമകത്തിനും ഇരണത്തിനും അനുസരിച്ചു ചെയ്തിട്ടില്ലാതെ അതും വൃത്തികേടായിരിക്കും. നട്ടുവെട്ടൽ അല്ലെങ്കിൽ അതും വൃത്തികേടായിരിക്കും.

മറ്റു ചുവടുതളവും മെതിക്കലും സ്വന്തസാഹിത്യങ്ങളും അദ്ദേഹം അനുസരിച്ചു ചെയ്താൽ മാത്രമേ ശോഭാപരമാകുകയുള്ളൂ. അതു പല്ലവിയിലും അനുപല്ലവിയിലും മാത്രം അന്നിതരപോലെ തോന്നിയ ടിക്കിൽ കൊടുക്കുന്നതു ശരിയല്ല.

മീർമാനങ്ങൾ തുടംഗത്തിന്റെ വായ്ക്കാരിയിൽ പാ
യുകയാണ് നന്നം. അവയെ ആവർത്തനങ്ങളുടെ ശരി
യായ ഇടത്തിലെടുത്ത്, ഏടുത്താവർത്തനത്തിൽ ശരിക്കു
വന്നു യോജിക്കുന്ന മട്ടിൽ ചെയ്യണം.

മേൽക്കാലങ്ങളെക്കുറിച്ച് വിസ്തരിച്ച് താളം പിടയ്ക്കാ
തെ ഒരു നടി അടിക്കാണിക്കണം. പക്ഷേ, നടി കാലമു
ടിച്ചുവിടുന്നതുപോലെ നട്ടവൻ കാലത്തോടൊത്ത് വ
സ്ത്രത്തിന്റെ നുത്തത്തോടോ ഇനി വമാൻപോകുന്ന
മില്ലാനാ നുത്തത്തോടോ ഒരു മട്ടിൽ തുറച്ചുവെച്ചു ചെയ്യുന്ന
തു നന്നല്ല. ഗാനത്തിന്റെ രസികരമായ വെളിച്ചമുള്ള ന
തിന് എത്രയും വിശ്രാന്തി അനുഭവിക്കേണ്ടതാണ്. വിശ്രാന്തി നല്ലിവണം നുത്തം വമാനപ്പോക്കാണ്.
നുത്തത്തിന്റെ സുഷമ തികച്ചും വെളിച്ചമുള്ളതാണ്
അങ്ങനെ ചെയ്യണം. അല്ലെങ്കിൽ കാര്യപ്രശ്നങ്ങളാകു
മെന്നു് അടയ്ക്കലുടെ അടുക്കളിൽ ഉറപ്പു് ന്നു്
കൈകൾ വെങ്ങത്തത്തിൽ വിന്യസിക്കേണ്ടുന്ന നിലകൾ
ശരിയാകാതെ പോകും.

ശബ്ദത്തെ സംബന്ധിച്ച അദ്ധ്യായത്തിന്റെ ഒടു
വിൽ നമ്മുടെ യുടെ ശ്രദ്ധയ്ക്കു വിഷയമാകേയ കാര്യങ്ങൾ
ഇവിടെയും സൂചിക്കുന്നതു നന്നം. അഭിനയകാര്യങ്ങളെ
പ്പറ്റി 'പദം' എന്ന അദ്ധ്യായത്തിൽ വീണ്ടും വിസ്തരി
ക്കുന്നതുകൊണ്ടു് ഇവിടെ ഇത്രയും മതി.

ഈ വശമെപ്പറഞ്ഞത് ഭക്തനാഭ്യത്തിൽ പരന്ന നൃത്ത സമ്പ്രദായങ്ങളുടെ സവിസ്തരമായ പ്രതിപാദനമാണ്. ഇതിൽ നാഭ്യത്തിന്റെ മറ്റൊരു പ്രധാന വശമായ അഭിനയത്തെപ്പറ്റി വിസ്തരിക്കാം. ശബ്ദം എന്ന അർത്ഥത്തിൽ അഭിനയത്തെപ്പറ്റി കുറഞ്ഞതാണ് പറഞ്ഞുവെച്ചിട്ടുള്ളത്. വർണ്ണങ്ങളെപ്പറ്റി പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുള്ളതും അഭിനയകാര്യം സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. പടിപടിയായി കാരോ ചടങ്ങും പറയുന്നതായാൽ ഇപ്പോൾ വർണ്ണത്തിനു പൻ പേരിട്ടിട്ടുള്ള മുൻപുവെച്ചുള്ള പദമാണ് ചിന്താ വർണ്ണമാണെന്നുള്ളത്. പദങ്ങളെപ്പറ്റി പറയുമ്പോൾ അഭിനയത്തിന്റെ സാമാന്യസ്വഭാവങ്ങൾ എന്തെന്ന് അറിയേണ്ടതുണ്ട്.

ശബ്ദ രൂപമാണ് അഭിനയം ആദ്യമായി തവപ്രകാരം. വർണ്ണത്തിൽ നൃത്തം അഭിനയം എന്നിവ രണ്ടും

സമപ്രധാനമായി വന്നത് നാം കണ്ടുകഴിഞ്ഞു. നൃത്താഭിനയങ്ങളിൽനിന്ന് നൃത്തംമാത്രം തന്നെയെ ഏറ്റുത്തു് താളവിന്യാസവും നൃത്തഗതിയും അവയുടെ പ്രത്യേകസന്ദർഭത്തിൽ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതിന് തില്ലാന ഏതൊരു പുതിയ ചടങ്ങു വച്ചിട്ടുണ്ടു്. അതുപോലെ അഭിനയത്തിന് തികച്ചും ഇടംകൊടുത്തു് അതിന്റെ സൗന്ദര്യം മുഴുവനും തന്നിയെ ഏറ്റുത്തു കാണിക്കുവാൻ ഒരു പ്രത്യേക ചടങ്ങു വേണമല്ലോ. അതാണു് പദം.

പദത്തിന് വാക്ക് എന്നാണർത്ഥം; പൊതുവെ 'പദ'മെന്നതിന് പാട്ടു് എന്നും അർത്ഥം പറയാം. സാമാന്യായം ഉള്ള ഒരു പദത്തിന് സവിശേഷാർത്ഥം കൂടി ഉണ്ടെങ്കിൽ അതും ഉപരയാഗകളുമൊക്കെ പുനതു സ്വാഭാവികമാണു്. ഇതിനെ അസ്സദമാക്കി 'പദ'ത്തെ ഒരു ചടങ്ങിന്റെ രേഖാക്കുറി കല്പിച്ചിരിക്കുന്നു. വാഗ്വിധരസങ്ങളെ വിശേഷിച്ചും ശൃംഗാരത്തെ അസ്സദമാക്കി രചിക്കുന്ന സാഹിത്യത്തിനാണു് 'പദ'മെന്നു പറയുന്നതു്. മനസ്സിറുളള ഭാവങ്ങളെ അഭിനയിച്ചു കാണിക്കുന്നതിലും ഏല്പാവക്കും അനുഭൂതിയുളവാക്കുന്നതിലും കല്പനയും വിന്യാസവും വിശദമായി ഫലിപ്പിക്കുന്നതിനും സമുചിതമായതു ശൃംഗാരമൊന്നുമാത്രമാണു്. ശൃംഗാരം സെമാജനമാണല്ലോ. ഈശ്വരനോടു് ഉള്ള ബന്ധം കാണിക്കുവാൻ കവികളും ഭക്തന്മാരും അവരുടെ ഹൃദയങ്ങളെ പ്രേമപരവശമാക്കി വർണ്ണിക്കുക പതിവുണ്ടു്.

പ്രേമത്തെ കവികൾ പലതരത്തിൽ തങ്ങളുടെ കൃതികളിൽ അവിയ്ക്കുകയുണ്ടു്. ആലങ്കാരികന്മാർ മസമയ്യിൽ ഇതിനെപ്പറ്റി സവിസ്തരം പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. ശൃംഗാരത്തിന് രണ്ടു വകകളുണ്ടു്—സംഭോഗവും വിപ്രലംഭവും. നായികാനായകന്മാരുടെ പരസ്പരയോഗം

വർണ്ണിക്കുന്നതു സംഭോഗം; വിരഹം വർണ്ണിക്കുന്നതു വിപ്ര
ലംഭം. രഞ്ജിതമാസ്സഭമായി നില്ക്കുന്നതു നായികയും
നായകനും പരസ്పരമുണ്ടാകുന്ന രതി എന്ന മനോഭാവ
മാണ്. അവർ ചേർന്നിരിക്കുമ്പോൾ ഈ രതി എന്ന ഭാ
വത്തിനു രൂപാലങ്കാരമായി അനേകം സൂക്ഷ്മവികാ
രങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നു. മനോഹരമായ വസ്ത്രാഭരണങ്ങൾ
മധുരഭാഷണം, വീര്യം, കടാക്ഷം, പുഞ്ചിരി തുടങ്ങിയവ
ഉണ്ടാകുന്നതപ്പോഴാണ്. വിപ്രലംഭത്തിൽ സ്ഥായിഭാവ
മായ രതി അങ്ങനെയൊന്നെ നില്ക്കും അതോടുകൂടി ദുഃഖം
മധുരമൃഗ്യങ്ങളിൽ പെറുപ്പ്, കാർശ്യം (ശരീരം ചുരുക്കം)
നായകനോടു കോപം, അദ്വൈതത്തിന് സ്നേഹമുള്ളവ
രോടു അസൂയ തുടങ്ങിയ ഭാവങ്ങൾ വരും. വിരഹം
കൊണ്ടു വാട്ടുന്നവരുടെ ദുഃഖം അസഹനീയമാകുന്നതി
നാലും, ഈ ഭാവം സഹ്യദൗഷ്ട്യം കൂടുതൽ രൂപിക്കുന്നതി
നാലും കവികൾ കൂടക്കൂടെ വിപ്രലംഭമാണ് അധികവും
വർണ്ണിക്കുന്നത്.

ഇങ്ങനെ ശ്രംഗാരത്തിൽ വരുന്ന വിവിധാവസ്ഥക
ളെയും ആ അവസ്ഥാഭേദങ്ങളുടെ സ്വഭാവാനുചിതമായും
ശരിയെ ഗ്രഹിച്ചിരിക്കേണ്ടതാണ്. ഒരു രസം മുഖ്യമായി
വരുന്ന അവസ്ഥ വർണ്ണിക്കുന്ന ഗാനമഭിനയിക്കുമ്പോൾ,
അതിന്റെ അർത്ഥവും അതിനാസ്സഭമായ ഭാവങ്ങളും, ആ
ഭാവങ്ങൾക്ക് ആലംബമായിത്തീർന്നിട്ടുള്ള നായികാനായ
കന്മാരുടെ സ്വഭാവങ്ങളും ശരിയായി മനസ്സിലാക്കിയി
ല്ലെങ്കിൽ ആ ഗാനത്തിന്റെ അർത്ഥം അഭിനയിക്കുന്ന
തിൽ പിഴ പറ്റുമെന്നു തീർച്ച. പുഞ്ചിരി കോപം എന്നീ
ഭാവങ്ങൾ അവ ആമിടുന്നവ വരുന്നുവോ അവരുടെ
വയസ്സ്, മനഃസ്ഥിതി തുടങ്ങിയവ അനുസരിച്ച് ആ ഭാ
വങ്ങൾക്ക് പലതരവും പല നിലപാടുകൾ വന്നുചേരും. കൗ
മാരത്തിൽ പ്രേമം എന്നത് ലജ്ജകൊണ്ട് മൂടപ്പെട്ടിരി

കൂടെ; മുതിർന്നവരുടെ പ്രേമമാകട്ടെ ലജ്ജകറഞ്ഞു ഭാവസ്സ
 ള്ളതും വർദ്ധിച്ചിരിക്കും. ഈ വ്യത്യാസങ്ങളെപ്പറ്റി രസസി
 ത്വപണ്ണനും മറ്റ് സ്തൂരിച്ചുകൊടുത്തുട്ടുണ്ട്. നായകാനാ
 യകൾ വരുന്നതു് ഉതക്കെ. നായികമാർ വയക്രമേണ
 സമർപ്പ്യ മുഗ്ദ്ധം, മദ്ധ്യം, പ്രഗത്ഭം എന്നീ മൂന്നു തരത്തിലാ
 ണുള്ളതു്. മുഗ്ദ്ധസ്ഥിതി മജ്ജമേറും; പ്രഗത്ഭം എന്നാലും
 പോന്നവളാണു്; മദ്ധ്യം എടുമട്ടും, ഇന്നു് മരണമുണ്ടാക
 ന്ന നായികമാർക്കു് പരിണിത, (കല്യാണം കഴിഞ്ഞ
 വര) പരകീയ (അന്യന്റെ വക) സാമന്ത (പ്രാപ്തമു
 തലായവര) എന്നാണു് വിഭജനം. ഇവകൂടാതെ ഭാ
 ത്തിന്റെ കൂടുതൽകുറവനുസരിച്ചു് എട്ടായിരത്തോളം വേർതി
 കമാരെ തിരിച്ചിട്ടുണ്ട്. സ്വപ്രിയനായൊരു, മഹാപ്രിയനെ
 താൻ വരച്ചു വരയ്ക്കൽ നിന്നുതന്നെ ഭാഗ്യരേഖിപ്പിച്ചാണു്.
 തന്നെയും തന്റെ മണിയറയായും അലങ്കരിച്ചു് കാമുക
 നെക്കാത്തു കഴിയുന്നവളാണു് വാസകന്യജ്ജിക. കാമു
 കൻ വരാത്തതുകൊണ്ടു് മനഃപ്രിയനാകുന്നവരും
 വിരോധാൽക്കണ്ണിത. കാമുകനാൽ വഞ്ചിക്കപ്പെട്ടവരും
 വിപ്രലബ്ധ. അവന്റെ തെറ്റായ നടത്തംകൊണ്ടു് ഭോ
 പംപുണ്യവരും ഉണ്ടായിത. കാമുകന്റെ കയ്യുത്തരംകൊ
 ണ്ടു് കലഹിച്ചിരിക്കുന്നവരും കലഹാന്തരീത. കമുകൻ
 വിദേശത്തുപായ്ക്കിക്കൊ വിരഹം അനുഭവിക്കുന്നവരും
 പ്രോഷിതപതിക. നായകന്റെ അടുക്കലേയ്ക്കോ സന്ദേശ
 ന്തിലോയ്ക്കോ അനുമാഗവിവശയായി ധൈര്യപൂർവ്വം പോ
 കുന്നവരും അഭിസാരിക. നായകന്റെ സ്വഭാവമുഷ്യ
 ത്തിൽ ഭോപിക്കുന്ന നായികമാരുടെ മനോഭാവത്തെ
 അനുസരിച്ചു് അവരെ ധീര, അധീര, ധീരാധീര എന്നു
 മൂന്നായി തരംതിരിച്ചിരിക്കുന്നു. തന്റെ ഭോപമടക്കി
 നായകനെ തക്കവണ്ണം ശിക്ഷിക്കുവതുവാൻ വൈഭവമുള്ള
 വളാണു് ധീര. പാതും പറഞ്ഞു പുലയുന്നവളാണു്
 അധീര. മണ്ണു സ്വഭാവവും ഏറെക്കുറെ മൊളിയിൽ ക

ണ്ടാൽ അപമൃത ധീരധീര. ഓരോരുത്തർ ഏതു വക
 പ്ലുതപ്പെടുന്നുവെന്ന് അറിഞ്ഞാൽ മാത്രമേ അവരവരുടെ
 ഭാഗങ്ങൾ ശരിയായി അഭിനയം ചെയ്യാൻ കഴിയൂ.

ഇതുവരെ പറഞ്ഞ ശ്രംഗാമധിഭാഗങ്ങളെ അസ്സഭ
 കാക്കിക്കൊണ്ടാണ് കവികൾ കാവ്യരചന ചെയ്തിരിക്കു
 ന്നത്. ഒരു ഉൽകൃഷ്ടമാനകാവ്യമായ ഗീതാഗോവിന്ദം
 ജന്മഭവം രചിച്ചിരിക്കുന്നത് ഇതെല്ലാം അസ്സഭമാക്കി
 യാണ്. അതുകൊണ്ട് കവി ശ്രംഗാമരതകം ഏഴുതായിരിക്കു
 ന്നതും ഈ വകയെല്ലാം പ്രകാശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ്.
 നമ്മുടെ നാട്ടിലുള്ള അഭിനയ അദ്ധ്യായം ഒരു പ്രമാണ
 ഗ്രന്ഥമായി കൈക്കൊണ്ടിട്ടുള്ളതു ഭാരതത്തിൽ കവിയുടെ
 സംഭാവനയാണ്. സംഭാവനയ്ക്കു മുമ്പുവന്നു അതിൽ
 ഭാഗമായി പ്രത്യാപിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇതിനെ അവലംബിച്ചു്
 എഴുതപ്പെട്ട മലിന ഗുണങ്ങളാണ് നട്ടുപറയേണ്ട ചേ
 നങ്ങളിൽനിന്നു കിട്ടിയെടുത്തത്. അഭിനയസാരസമ്പ്രദായം
 എന്നൊരു തമിഴ്ഗ്രന്ഥത്തിലും ഈ വിഷയം പ്രത്യാപി
 ച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇവയെല്ലാം അസ്സഭമാക്കി ജന്മഭവം അനു
 കൂലിച്ചു ശ്രീകൃഷ്ണനും ഗോപിമാരെയും പാത്രങ്ങളാക്കി
 ശ്രംഗാമധ്യായങ്ങളായ 4500 പദങ്ങൾ പത്മനാഭം
 ഭരതാക്ഷൻ ജീവിച്ചിരുന്ന ക്ഷേത്രങ്ങൾ എന്ന കവ
 യെഴുതുകാര്യത്തിൽ രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. ക്ഷേത്രങ്ങൾ ഗോപി
 കളുടെ മുതൽ ദക്ഷിണമധ്യവരെയുള്ള അനേകം രാജഗൃഹ
 ങ്ങളിൽ പാട്ടുപാടി പേരെടുത്തിട്ടുള്ള കഥാനാണ്. ഇന്നും
 പാട്ടുകച്ചേരികളിലും മറ്റും പാടാനും അഭിനയിക്കാനും
 ക്ഷേത്രങ്ങൾ പടങ്ങുകയാണ് മുഖ്യമായി സിറീകരിച്ചു
 വരുന്നത്; ക്ഷേത്രങ്ങളിലെത്തന്നെ അഭിനയം നടത്തുകയും
 പേരും പെരുമ്പടയുണ്ടുണ്ട്. പിൽക്കാലത്തു തമിഴിൽ രചി
 ത്വപ്പെട്ടിട്ടുള്ള പല പദങ്ങളും ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ അനുകരി
 യ്ക്കുന്നു ഉണ്ടായിട്ടുള്ളത്. കണ്ണാടക സംഗീതവിഭാഗങ്ങൾ

പലതും അദ്ദേഹത്തെ അനുകരിച്ചു തെലുങ്കിലും പദങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. സാരംഗധാണി, ചീനസ്ത്ര, വീരഭദ്രസ്ത്ര, വിതത്തകാശിവാത, കവനസധാമി, ഉദയാദ്രിവാത, അരണി തിരുവേങ്കിടപ്പാ, സദാപതിക്കുയ്യർ തുടങ്ങിയവയുടെ പദങ്ങൾ ഈ വകുപ്പിൽ ചേർന്നവയാണ്. തമിഴിൽ സുബ്ബരായയ്യർ, മുത്തുത്താണുവർ, വേനം കൃഷ്ണയ്യർ തുടങ്ങിയവരും നാട്യശാസ്ത്രജ്ഞനായിരുന്ന അനന്തനാട്ടവനാരം ഈ മാറ്റം പിന്തുടർന്ന് പദങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടുള്ളവരാണ്.

കേട്ടു രസിക്കാവുന്നതും നാട്യക്കുശ്ലാകളിൽ അവിഷ്കരിക്കാവുന്നതും ആയ ചില പദങ്ങളിൽ മുമ്പു പറഞ്ഞ ശ്രംഗാരവിഭാഗങ്ങളും നായികാദേശങ്ങളും വരമ്പതിൻ ചില ഉദാഹരണങ്ങൾ ഇനി പറയാം. “എന്ത ച കണി വാടോ നാ സാമി” എന്നു കേന്ദ്രമുഖനാർ ഒരു പദം തെലുങ്കിലും, ‘കച്ചിരങ്കൻ കൂലൈ എന്നക്ഷ’ എന്നു കല്യാണിയിലുള്ള ഒരു പദം തമിഴിലും സ്വാധീനപതികയെ കാട്ടുന്നവയായിട്ടുണ്ട്. ശങ്കരാഭരണത്തിൽ കേന്ദ്രമുഖനർ രചിച്ചിട്ടുള്ള ‘താമിളു ചുമുന്നതി’ എന്ന പദം വാസക സഞ്ജികയെ കുറിക്കുന്നു. തമിഴിൽ ഇതേ നായികയെ കുറിക്കുന്ന മറ്റൊരു പദം ഉള്ളതു താഴെ എഴുതുന്നു.

“ഇന്നേമമാകിയും ഇതുവരെയിൽ കാരേൻ,
ഇനിമേൽ വരുവാരോ എൻ സാമി?
പടുക്കൈ അലങ്കരിത്തു പലനില്ലാമൽപ്പോരേ
പന്നീർ തെളിത്തുവയ്ത്ത പുഷ്പങ്കരം വാടലാരേ!
തൊട്ടു മലമരണയിൽ മണ്ടിയായ്ക്കിടത്തു തുടിക്കുവോ!
ഇതെന്നടി, ഇരണ്ടുമാരും മട്ടം.....”

വിമഃഘാൽക്കണ്ഠിതയായ നായികയെ വർണ്ണിക്കുന്ന പദങ്ങൾ പലതുമുണ്ട്. ‘തെരുവിൽ വരാനോ’—കമംസ്.

പതറിവരുതു്—കാംബോജി 'വേലവരെ ഉദമെ
ത്തേടി'—തേരേവി. 'നല്ലനിലവുപറിപാകത്തേ'—ശങ്ക
മാരേണം. വിപ്രലബ്ധ, പണ്ഡിത എന്നിവയ്ക്കു ഉദാഹരണങ്ങൾ
പലതുണ്ടു്. 'ഏ മായലാടിമാ' എന്ന സ്വര
ജതി ഉദേശനിയിൽ. 'ഏല്ലാ അരുമൈകളും'—തോടി.
'ചിന്നം ചിറ്റുചിറ്റുക്കി'—അറാണയിൽ 'യാർ കൈയിലേ
പണം ഏൻ കൊടുത്തീർ'—ആനന്ദമൈരേവി. 'മാന്തിമി
പ്പൊഴുതു പുക്കെയിത്തരു ഇങ്കുവന്തിർ, നടന്തതൈച്ചൊല്ലും
സ്വാമി' കാംബോജി. 'വന്തകാരിയം ഏതൈയാ'—ശങ്ക
മാരേണത്തിൽ. ഇങ്ങനെ പലതും.

ഗുണങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ഉത്തമൻ, മദ്ധ്യമൻ,
അധമൻ, അനുകൂലൻ എന്നെല്ലാം നായകന്മാർ പലതര
ത്തിലുണ്ടു്. മഹത്തായ പാമമ്പുവും സാഹിത്യവും
അസ്സദമാക്കിപ്പറഞ്ഞ ഈ വിഭാഗങ്ങളിൽപ്പെട്ട കഥാ
പാത്രം, ഗുണം, സം, തുടങ്ങിയവയുടെ സവിശേഷത
കളും ഭാവങ്ങളും പ്രത്യേകം മനസ്സിലാക്കി രത്നം മറെറാ
ന്നിൽ കവർത്താൻ മട്ടിൽവേണം ഗാനമചയിതാക്കൾ
പദങ്ങളെഴുതാൻ; നന്തകർ അഭിനയിക്കാൻ. ഉദാഹരണത്തിന്
“ഏമന്തയാനമാ നാ സാമികി ഏമനി ബോ
ധിഞ്ചമാ?” എന്ന് ഉദേശനി മാഗത്തിലുള്ള സ്വരഗതി
യുടെ പല്ലവിയിൽ “എന്ത അഴകി എൻകാതവനക
എതൈ പോതിത്തുവിട്ടാളൊ” എന്നിങ്ങനെ നായിക
സങ്കടപ്പെടുമ്പോൾ തന്റെ നായകന്റെ പ്രേമത്തിന്
പാത്രമായ അഴകി,യെ ഉത്തമ നായികയായിട്ടാണിവിടെ
കല്പിക്കുന്നതു്. ഇതഭിനയിക്കുമ്പോൾ ചെരുപ്പുകത്തിപ്പെ
ണ്ണാണു് ഇവൾ എന്നിങ്ങനെ നീചമായി സങ്കല്പിച്ചു
കൊണ്ടു് അവളെ പരിഹാസ്യമായി വീക്ഷിച്ചു് അഭിന
യിക്കാൻ പാടുള്ളതല്ല. അങ്ങനെ ചെയ്താൽ അതു തനി
ക്കും അവൾക്കും തന്റെ നായകനും കുറച്ചിലുണ്ടാക്കും.

ഭാവനിർഭരമായിരിക്കണം അഭിനയിക്കാനുള്ള പദങ്ങൾ; അതുപോലെ പലതരത്തിൽ വളർത്തി വികസിപ്പിക്കാവുന്നവധർമ്മമുള്ള വസ്ത്രാസങ്ങൾക്ക് ധാരാളം ഇടം കൊടുക്കുന്ന ഭാവങ്ങൾ ഒരു പദത്തിൽ കലർത്തിക്കൊണ്ടു പോണം. പാട്ടുകച്ചേരിയ്ക്ക് ഭക്തമായിരിക്കും, മറ്റൊരാൾക്കു ഭക്തപരമ്പരമായി പാടിയതാണു്, കൂടെക്കൂടെ നടരാജപോസ് (Nataraja Pose) പുറത്തു കാൽ സങ്കേതമുള്ളു എന്നീ കാരണങ്ങളാൽ പുറത്തുകാലും പദങ്ങൾ പരപാടിക്കരയ്ക്കായി സ്വീകരിക്കുന്നത് അതു നന്നല്ല. പുതിയതൊന്നും ചേക്കാൻ പാടാതെ അതും പറയുന്നല്ല. യുക്തമായ രീതിയായി ചേർക്കുന്നതാണ് പറയുന്നതു്. വസ്ത്രമിട്ട് വളർത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കണം മസ്തിഷ്കിനും ശൃംഗാരമസത്തെപ്പോലെ മറ്റൊന്നും അവസരം തരുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടു് ചുറ്റും ശൃംഗാരമായാൽ പോരല്ലോ. ഇടയ്ക്കല്ലാം ഭക്തിക്കും ദേശീയത്വബോധത്തിനും മറ്റും ഇടംകൊടുക്കണമല്ലോ എന്നു കരുതി ചിലപ്പോൾ ചില കീർത്തനങ്ങളും ദേശീയഗീതങ്ങളും ചിലർ സ്വീകരിക്കാറുണ്ടു്. ഇവ അടിക്കാണക്കമ്പോൾ നടികൾക്കു് അവയുടെ കലാഭവനപുണ്യവും മാധുര്യവും ശരഭപ്രകടിപ്പിക്കുവാനുള്ള അവസരം കിട്ടുന്നല്ല. പദങ്ങളിൽ കാണുന്ന ശൃംഗാരം ജീവാത്മാപരമാത്മാക്കളുടെ പ്രേമബന്ധത്തെ അസ്പദമാക്കി നിബന്ധിച്ചിട്ടുള്ളതായതുകൊണ്ടു് അതു പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിൽ ഒരു വൈരഗ്യസൂചനയും കാട്ടേണ്ടതില്ല.

ശൃംഗാരമൊന്നല്ലാത്ത ഉൽകൃഷ്ടഗാനരചയിതാക്കൾ പലവിധിയിലുള്ള മണ്ടോ മൂന്നോ പദങ്ങളും അവയുടെ മാതൃഭാവത്തെയും അർത്ഥഭാവത്തെയും സംയോജിപ്പിച്ച് 'സംഗതി'കളെക്കൊണ്ടു് മേൽക്കൂർമ്മൽ വിന്യാസപ്പെടുത്തി പോയിപ്പിക്കാറുണ്ടു്; അതുപോലെയാണു് ഒരു നടി ഭാവാഭിനയത്തിൽ അശയപുഷ്പിയുള്ള ഒരു ഭാഗം

അവലംബിച്ചു ഭാവത്തെയും അർത്ഥമൽകാരത്തെയും അവയുടെ പുണ്യതയ്ക്ക് പ്രകാശിപ്പിച്ചു അഭിനയം രേഖിപ്പിച്ചു. പദത്തിന്റെ എടുപ്പിൽതന്നെ ഇതിനുള്ള സൗകര്യം സാധിപ്പിച്ചതായ പ്രമാണമുണ്ട്. പല്ലവിയിലെ രണ്ടാംപദത്തിൽ, അനുപല്ലവി, ചരണങ്ങൾ രണ്ടാം പദം ഇവ അവസാനിപ്പിച്ചു വീണ്ടും പല്ലവി എടുത്തു നോക്കി നട്ടുവെക്കുകയും ഇന്നത്തു പല്ലവിയിൽ വെട്ടിപ്പിച്ചു എന്ന സ്ഥലത്തായ ഭാവത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരങ്ങൾ അറിയാൻ കഴിയും. അവിടെ വരുമ്പോൾ ഏതെങ്കിലും ചുരുക്കപ്പദപോലെയെങ്കിലും പല്ലവി എടുക്കണം. പല്ലവി എന്ന് ബീജമായ അർത്ഥമാണ്. അനുപല്ലവി അതർത്ഥം പൊട്ടിച്ചുവെക്കുകയും ചരണങ്ങൾക്കു, അതർത്ഥം തഴച്ചുവെക്കുകയും ചെയ്യും. ഇങ്ങനെ ചെയ്ത പദസാധിപ്പിച്ചും അതിന്റെ ഭാവവും അതിന്റെ അർത്ഥവും ക്രമമായി വിവരിച്ചു വിവരിക്കുന്നത്.

ബീജം, അർത്ഥം ശോഭിപ്പിക്കുന്നവയുമായുള്ള ചരണവും നട്ടിയും ചരണം മനസ്സിൽ ഉറപ്പിച്ചു വെക്കണം. കാരണമുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് അർത്ഥത്തിന്റെ നാട്ടുശാസ്ത്രത്തിലും കാളഭാസൻ മാളവകാഗ്നിമിത്രംനാടകത്തിലും അഭിനയകർമ്മം വെക്കുകയും ചെയ്യാൻ ഉപയോഗം കാണിച്ചിരിക്കുന്നത്. പാട്ടുപാട്ടുവാൻ ആദ്യം അതിലെ പദങ്ങൾ നടയുടെ ശരീരത്തിൽ പരത്തുക, അവയുടെ അർത്ഥം ശരീരത്തിനകത്തു പരത്തുകയും ചെയ്യാൻ ചില സൂചനകൾ മാത്രം അംഗങ്ങളിൽ കാട്ടും ഇത് ബീജമെന്ന അർത്ഥമാണ്. 'സൂച' എന്ന പേരായിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിനു കാരണമുണ്ട്. വാക്ക് ഉള്ളിൽപരിശോധിക്കുക എന്നതാണതിനർത്ഥമെന്ന് മുൻകൂട്ടി സൂചിപ്പിക്കുന്നതാണ് ഇതുകൊണ്ടുചെയ്യുന്നത്. ഇതർത്ഥം അടുത്തുവെക്കുകയും അതായത് മുഖ്യക എന്നത്.

ഈ അവസ്ഥയിൽ പദാത്മത്തിന്റെ പ്രഥമാങ്കങ്ങൾ അഭിനയത്തിലൂടെ നന്മമണ്ടിടത്തു വെളിപ്പെടുന്നു. ഈ അങ്കമാഭിനയം പ്രധാനമായും മൂലാംഗങ്ങളിലാണ് ചെയ്യുന്നത്. മൂന്നാമത്തെ അവസ്ഥ ശാഖ; ശാഖയിൽ അങ്കമാഭിനയമെന്ന മൂലാഭിനയത്തെ മറംഗങ്ങളിലും വ്യാപരിപ്പിക്കുക എന്നതാണ്. കൈമുദ്രകളുടെ അവശ്യമില്ലാത്തതാണ്. അഭിനയം രാഷ്ട്രവർണ്ണന അവസ്ഥയുമിതരുന്ന. ഈ മൂന്നു അവസ്ഥാഭേദങ്ങളും ശ്രദ്ധാപൂർവ്വമെന്നസ്ഥിയാക്കി അഭിനയിച്ചാൽ ആ അഭിനയം ഒന്നാന്നമാകും. അങ്കരം ശാഖയായി വികസിക്കുമ്പോൾ നടി അതു മന്ദമന്ദമായി വളർത്തിക്കൊണ്ടുപോകണമെന്ന അത്യാം കാളിദാസൻ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത് വിസ്മയകരമാകുന്നു.

പദങ്ങളിലുള്ള ഭാവത്തെ വിന്യാസപ്പെടുത്തി അഭിനയത്തിന്റെഗതി പ്രകാശിപ്പിച്ചുകാണിക്കാൻ മൂന്നു പദങ്ങളെടുത്ത് പരിശോധിക്കാം. തെലുകു, തമിഴ്, കണ്ണടകം എന്നീ മൂന്നു ഭാഷകളിൽനിന്ന് ഓരോപദമാണെടുക്കുന്നത്. അദ്ദേഹം തെലുകിൽ സാവേരി രൂപകത്തിലുള്ള “തെലുസേ നമ” എന്നപദം എടുക്കാം. നായികയാണുപാടുന്നത്. ശ്രീവെങ്കിടാചലപതിയാണ് നായകൻ. ശാന്തം ധ്യാനമാണ് നായകൻ. അതായത് അന്യനായികയിൽ അനുകൂലനായിരിക്കെ തന്നോടും പ്രേമപരവശ്യം നടിക്കുന്ന ജാതിയിൽപെട്ടവനെന്നർത്ഥം. ആ നായകൻ വന്നപ്പോൾ അവനെ അധികേഷിപ്പിച്ച് അവൾ പറയുകയാണ്; “മനസ്സിലായി; നിന്റെ കളവുകളെല്ലാം എനിക്കു മനസ്സു ലായി, വെങ്കടേശ! നീ എന്നെ പുറംതള്ളിയിരിക്കുകയാണ്; ഞാനെന്തുചെയ്യാവും അതു കററമാണ്. നീ സമസസല്ലാപം ചെയ്യുന്നതെല്ലാം അവയുടെ വീട്ടിൽ; നിനക്കുള്ള മൗനമെല്ലാം എന്റെ

വീട്ടിലും, അടുവും പാടവും അവിടെ. തളർച്ചയും വിളർച്ചയും ഇവിടെ. അങ്ങനെ ഇങ്ങനെ എന്നെല്ലാം നോക്കുന്നതിവിടെ. രസ്'ച്ചിരിക്കുന്നതെല്ലാം അവിടെ കപടനാടകമഭിനയിക്കുന്നതെല്ലാം എന്നോട്; വിശ്വാസമായിപ്പോയ മാറുന്നതെല്ലാം അവരോടും. മനസ്സിലായി, സ്വാമി അവടത്തെക്കുറവെല്ലാം നല്ലപോലെ മനസ്സിലായി!"

പല്ലവിയുടെ തുടക്കം ശ്രദ്ധിക്കുക. "മനസ്സിലായി" എന്ന ഒരേയൊരു വാക്കേയുള്ളൂ. ഈ വാക്ക് ഏതെല്ലാം തരത്തിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചു കാണിക്കുന്നതെന്ന് നോക്കുക. ആദ്യം മനസ്സിലായി എന്നവാക്ക് പാടിക്കൊണ്ടു് ശിരസ്സുചലിപ്പിച്ചു് മനസ്സിലായി എന്ന് കാണിക്കുക. അടുത്തുപടി കൈകൊണ്ടു് 'നന്നായി മനസ്സിലായിപ്പോയി' എന്ന് കാണിക്കുക. കൈതട്ടു് ചുണ്ടു് ഒരു കൈവച്ചു് തല ചലിപ്പിക്കാം; ഇതിനുശേഷം പല്ലവിയുടെ മറ്റൊന്നുകൾ അതായ "നിന്റെ കള്ളത്തരമെല്ലാം എന്നിങ്ങനെയായി മനസ്സിലായി" എന്ന് മുദ്രകൾകൊണ്ടുകാണിച്ചു്, രാജാപ്രാവശ്യവും പല്ലവിയുടെ ആദ്യത്തെ വാക്കിലേക്കുവന്നു് മൂന്നു തരത്തിലുള്ള നിവർകൾ കൈകളോടു കാണിക്കാം: ഒന്നുകിൽ കൈകൾമേലും പിന്നിൽകെട്ടി നില്ക്കുക. അല്ലെങ്കിൽ ഇടുപ്പിൽവെച്ചു് നില്ക്കുക. നിവർ നിന്നു്, കുറച്ചു് കോപത്തോടെ മുമ്പിൽ നില്ക്കുന്നആളെ മേലും കീഴുമായിനോക്കി, തന്നോടുകാണിച്ചു് അപമാനാദ, നന്നായി മനസ്സിലാക്കി എന്ന് കാണിച്ചു് അവനെ ധിക്കരിക്കുന്നമട്ടിൽ നില്ക്കുക. ഇതിനുശേഷം അനുപല്ലവി എടുക്കുക. അവന്റെ ഗണനയിൽനിന്നു് തന്നെ പുറംതള്ളി എന്ന് കാണിക്കുക. പണ്ടു് താൻ അവന്റെ പ്രേമഭാജനമായിരുന്നകാലത്തു് അവൻ ചെയ്തടുത്തു് ഭീമാവ'വാസങ്ങൾ സ്മരണയിൽ പങ്കുതരി അഭിനയിക്കുക. ഇപ്പോൾ അവൻ തന്നോടുള്ള ശത്രുതയും വിന്യസിച്ചുകാണി

ക്കാം. ഇതെല്ലാം കാണിച്ചതിനുശേഷം “മനസ്സിലായി” എന്നു പല്ലവിയിലക്ഷേപം. അദ്വൈതപ്പോലെ അവന്റെ മുഖത്തുനിന്നു നീങ്ങിപ്പോകാൻ അല്ല നമുക്കു വേണ്ടതെന്നു തന്നെ. ആ നില്പിൽ ചന്തമൊന്നുവേരേതന്നെ. ഇനി ചാണമെടുക്കുക. മുൻപുപറഞ്ഞ അവസ്ഥാഭേദങ്ങളെ അസ്പദമാക്കിത്തന്നെ അതുപാലെയുള്ള ഉദാഹരണങ്ങളെക്കൊണ്ട് ചുവിക്കയും വിസ്തരിച്ചുകാണിക്കാം. ഈ ഭാഗങ്ങളും യുക്തങ്ങളായ പദ മനോധർമ്മങ്ങളും നമ്പന്ധിക്കാം. തെറ്റാഹരണം മാനുഷം. “അഭവും പാടവും അവടെ, തളർച്ചയും വിളർച്ചയും പാടുക, എന്നഭാഗത്തു” രാത്രിമുഴുവൻ പാടുക എന്നർത്ഥം. മിഴിച്ചു തന്നതെന്നയും, പകർച്ചയും ചുവർച്ചയും എന്നുംകൊണ്ട് കോട്ടുചാത്തുനടന്നതും ഉറക്കം തുടങ്ങുന്നതിനെയും മറ്റും അഭിനയിച്ചുകാണിക്കാം. കോപത്തിന്റെ അംഗമായ പാടിമാസവും ഇവിടെ നടിക്കാം. “നീക്കിച്ചു മറക്കുന്നതെല്ലാം അവിടെ,” എന്നഭാഗത്തു അവളിച്ചു വശയാസം കാണിക്കുവാൻ അതുതിരുമല്ലാം അവൾക്കൊടുത്തു അവയെല്ലാം ഭരതമിസ്രകീർത്തിച്ചുവയ്ക്കുന്നതിന്റെയും എന്നും അഭിനയിക്കാം.

ഇനിയും തമിഴിച്ചുള്ള ഒരു പദമെടുക്കാം. സുബ്ബരാമൻ്റെ പദകരാഗത്തിലൊഴുകിയ “യാദക്കാകിലും പാടമാ” എന്നതാണപ്പദം. ഗാനമെഴുതാൻ ഈ പദത്തിൽ രാഗഭാവത്തെയും അർത്ഥഭാവത്തെയും ഒരേപോലെ മെച്ചപ്പെടുത്തേണ്ടതാണ്. പട്ടം തുടങ്ങും കണിഞ്ഞെന്ന് കവണമുനൽക്കുന്ന പദങ്ങളിൽ പ്രമുഖമാണിത്. രാഗത്തിന്റെ ഭാവത്തിനും ഈണത്തിനുമനുസരിച്ചുള്ള ചമ്പനങ്ങളും തെക്കുക മുക്കുക എന്നിവയ്ക്കും ചമ്പനം എന്ന അസ്സമകളും, രാഗസഞ്ചാരം കീഴ്പാട്ടും മേലോട്ടും പോകുമ്പോൾ പാട്ടിന്റെ അർത്ഥത്തിന് അനു

കുറവായിത്തന്നെ വരുന്നു. തന്മൂലം കണ്ണത്തിൽ ഗമകം വരുന്നപോൾ അതിന്റെ പ്രതിഫലനമായി കൈകളിൽ സമന്വയവും കാണാം. ഈ പദത്തിനുള്ള ഒരു സവ ശേഷം ഇതാണ്. ഇതുകണ്ടുതന്നെ മനസ്സിലാക്കണം. ഈ പദം പാടാൻ ആരംഭിക്കുമ്പോൾ തന്നെ വേദക മാഗ്നീഷ്യൻ മിടുക്കും “യാതാക്കനാൻ പയസ്സേവേണ്ടും” മൂലം നായികയുണ്ടാകുന്ന തന്റേടവും മനോഹരി നിഖഡ്യ മൂലം കണ്ണം. ‘അത്’ എന്നാ മകമിയമാ’ എന്ന ഭാഗത്ത് മനസ്സ് ചിലുള്ള ഈണ്. സൂക്ഷ്മതയോടെ ചെയ്ത് ഈ കഥയെല്ലാം മറച്ചുപയ്യുന്നതായിനാണ്? എന്ന് അഭിനയത്തിലൂടെ ശരിയായിക്കൊണ്ടിട്ടാൽ മനസ്സിലാക്കും. (ചിത്രം 66-74 വരെ നോക്കുക)

ഇനി കണ്ണാടകത്തിലുള്ള ഒരു ഗാനമുദാഹരിക്കാം. “കൃഷ്ണ നീ ഷൈഗാന ബാരോ” എന്നു കല്യാണിമാഗ്നീഷ്യൻ പാട്. ശ്രീകൃഷ്ണനെ ഒരു ശിശുവായി തരോദയം ചെയ്ത് അനാഥാനുഭൂതി അടയുന്ന മനോഹരമായ ഒരു രംഗമാണിതിലെ വികാരം. വാത്സല്യം എന്നതാണിതിന്റെ ഭാവം. ശൃംഗാരമല്ലാത്ത ഏതു മനോഹരമായതും കാവാലിയത്താലുള്ള ചിത്രമായ തീർന്നിലായിരിക്കണം ഏതു പദവും ചെയ്യാൻ എന്നു മുമ്പ് പറഞ്ഞു കൂടാ. ഈ അതിനാവണിയാണ് ഈ പദം പ്രത്യേകമെടുത്തുപോയതെന്ന്. ഇതിൽ ശ്രീകൃഷ്ണൻ രണ്ടു നിലപാടുകളാണുള്ളത്. ശിശുവായതെന്നു ചിത്രീകരിച്ചതാണ്. മറ്റൊരു ഭാഗം, ലോകമെന്തെന്നത് അവതാരങ്ങൾ പലതും പുറത്തുവെക്കൽ, അവതാരങ്ങൾക്കും അപ്പുറം വെക്കുന്ന പരമാത്മായ്ക്ക് എന്നപരമത്വം മനോഹരം. ആദ്യം പദം: ഈ പാട്ടുമ്പോൾ അല്പനരം അഭിനയമല്ലാതെ അസ്തികൾ; മെല്ലെവായിട്ടുള്ള കാൽവിരൽതട്ടുകളും നടത്തുക. ‘കൃഷ്ണ നീ വേഗമാ വാ’ എന്ന പല്ല

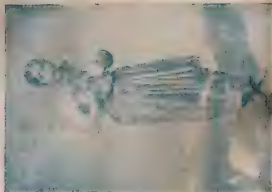
വിയിലെ 'വാ' എന്ന പദം ശിരഃകമ്പനംകൊണ്ടുമാത്രം
 ആദ്യമടിയനയിക്കുക; പിന്നെ കൈമുദ്രകൊണ്ടും പടിപടി
 യായിക്കൊണ്ടിരിക്കണം. ഓരോ പ്രാവശ്യവും വാ എന്ന
 പല്ലവി ആവർത്തിക്കുമ്പോൾ കൃഷ്ണനെ വിളിക്കുന്നതിലുള്ള
 കൈതുകും കൂടുതൽ പ്രകടമാക്കണം. മരണപല്ലവിയിൽ
 ശിശുവായ കണ്ണൻ കാലിൽ ചിലമ്പു്, അണിഞ്ഞതിനെ
 പറ്റി വണ്ണിക്കുന്നുണ്ടു്. ഈ ഭാഗം വിന്യാസമുദ്രത്തി
 കൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി ചരണത്തിന്റെ അദ്ധ്യക്ഷ പ
 ക്തിയിൽ ഭഗവാന്റെ ബാലലീല കരെ വണ്ണിക്കാകുന്ന
 താണു്. യശോദ കണ്ണനെ പീതാംബരം ഉടുപ്പിച്ചു് മാ
 ലകൾ ഇടിച്ചു് ചന്ദനം പൂശി തിരുകു തൊടിക്കുന്നതാ
 യിട്ടാണു് പാട്ടിന്റെ അടുത്ത ഭാഗം വണ്ണിക്കുന്നതു്.
 മണ്ണും വിണ്ണും ആലുന്ന ആ പരമാത്മായു് മണ്ണുതിനു്
 എന്നുകണ്ടു് അവനെ വഴക്കു പറയാൻവേണ്ടി വിളിച്ചു
 രൂപ്പാർ, അവന്റെ വായുക്കളിൽ വിശ്വമെല്ലാം കണ്ടു്,
 താൻ ഹൃദയമുള്ളതി എന്നു് വ്യാമോഹം ചൂണ്ടുന്ന
 ആ അമ്മ ലോകമെല്ലാം സൃഷ്ടിച്ച ബ്രഹ്മദേവനെ പൈ
 തലായു് പോറ്റിയ നാരായണനാണു് തന്റെ പൈതൃ
 സ്ഥാനത്തെറ്റിത്തു് അത്ഭുതം കൊള്ളുന്നു. മനോധർമ്മം
 കാണിക്കുവാൻ മഞ്ജാമതൊരു സന്ദർഭം ഈ ഭാഗത്താണു്
 ഉള്ളതു് "ജഗദോലോകകനമ്മാ" എന്ന ഭാഗം വന്ദ
 ന്വോൾ ലോകസംരക്ഷകനായ ഭഗവാന്റെ അവതാര
 ണമെല്ലാം ആടിക്കൊണ്ടിരിക്കാം. അപ്പോൾ കൃഷ്ണാവതാര
 മെന്ന പ്രധാനമാക്കി, ദ്രുപദീമാനസംരക്ഷണം, ഗീതോ
 പദേശം, കരചലോപാഖ്യാനം തുടങ്ങിയ ലീലകൾ ശരി
 ക്കുമാടിക്കൊണ്ടിരിക്കാം. ഇങ്ങനെ അടിയനയവിന്യാസം എടു
 കുന്ന വേളയിൽ നന്തകിയും നായകനും തങ്ങളുടെ മാഗ
 മ്യാനത്തിനൊത്തവണ്ണം പദങ്ങൾ പല ഉരു മനോഹര
 മായി ആവർത്തിച്ചു് പാടേണ്ടതാണു്.

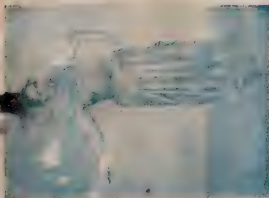


ചിത്രം 63. മാരിൻ കളഞ്ഞുകൾ.

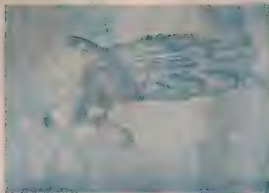


ചിത്രം 64. ഹവിപ്പുതു.





ഫിഗ്. 68. പാലാസ്.



ഫിഗ്. 69. പാലാസ്.



алго 69. нисахоб.



алго 70. магар.

പദങ്ങളിൽ ഭാവവിന്യാസം ചെയ്ത് മനോധർമ്മം കൊണ്ട് അഭിനയവിസ്താരം ചെയ്യുമ്പോൾ ഭാവനിർഭരമായ ഭാഗങ്ങളാണ് പ്രത്യേകം പോഷിപ്പിക്കേണ്ടത്. നാടകം വർണ്ണകഥകളെടുത്ത് വളർത്തിക്കാണിക്കരുത്. ചിലർ “ശിവഭീഷണപത്ത്”വിൽ സാവകാശമായി അരങ്ങത്തിരുന്ന് ദർശാധരോപചാരപൂജയും മറ്റും ചെയ്ത് കാണിക്കാറുണ്ട്; അതുപോലെ കൃഷ്ണവീര കാണിക്കുമ്പോൾ മംഗളത കത്തിയിരുന്ന് കടകട പുറത്ത് തെരു കലക്കവും മറ്റും കാണിക്കുന്നത് വെറും ബോറടിമാത്രമാണ്. സാധാരണ കാണിക്കാറുള്ള കാര്യങ്ങളോ പ്രകാശിപ്പിക്കാറുള്ള ഭാഗങ്ങളോ ആടിക്കഴിഞ്ഞു കഴിയുന്ന നടി മറ്റു സൂക്ഷ്മതകളായ ഭാവങ്ങൾ അഭിനയിച്ചു കാണിക്കണം. അത്ഭുതത്തിൽ പതിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളും (ഉദാഹരണത്തിന് മുൻപറഞ്ഞതുപോലെ കൃഷ്ണവീര നാടകം) വേദാന്തപരമായ ആശയത്തിന്റെ അംശങ്ങളായി കർമ്മ അഭിനയിക്കുമ്പോൾ അഭിജ്ഞാനാർക്കു അതുപ്രകൃതങ്ങളായിരിക്കും. ഈ സൂക്ഷ്മഭാവഭിനയത്തിന് “അംശഗത” എന്നു ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങൾ പേരിട്ടിരിക്കുന്നു. പദങ്ങളെ ഈവിധം സ്വാഭാത്മകമായി മനോധർമ്മപരമായ അഭിനയിക്കണമെങ്കിൽ അഭിജ്ഞാനകളായ നടൻ നടി സ്വന്തം പഠിക്കുകയും കൂടുതൽ ആരാഞ്ഞറിഞ്ഞു മനസ്സ് വാങ്ങുകയും ചെയ്യണം. നടികൾക്കു ഇങ്ങനെയുള്ള വളർച്ച വന്നാൽ മാത്രമേ അവരുടെ അഭിനയത്തിന് പ്രാഗത്ഭ്യവും പൂർണ്ണവികാസവും ഉണ്ടാകൂ. ഇക്കാലത്തു സാമാന്യ വിദ്യാഭ്യാസം സിദ്ധിച്ച പലരും നാടകവൃത്തി അംഗീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. അങ്ങനെയുള്ള നടികൾ അഭിനയത്തെ തത്ത്വമേ പൂച്ച പൂച്ച എന്ന മട്ടിൽ അത് കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നത്; അവർക്കുള്ള ബോധവും അറിവും അവർ ഇതിനുവേണ്ടി വിനിയോഗിക്കുന്നില്ല. ചുരുങ്ങിയ കാലം

നളവിൽ അങ്ങിങ്ങു ചിലതെല്ലാം മനസ്സിലാക്കി തീരെ രക്ഷയ്ക്കു മട്ടിൽ വല്ലതും കാട്ടിക്കൂട്ടുന്നു. കൊച്ചുപെൺ കുട്ടികൾ വളർന്നു സ്പീകളുടെ ചേപ്പുകളും ഭാവങ്ങളും പൂർണ്ണമായ നട്ടവന്മാരിൽനിന്നു അഭ്യസിക്കുമ്പോൾ രണ്ടു പുഞ്ചിരി തുടങ്ങിയ ഭാവങ്ങൾ മുതിർന്നവർക്കുണ്ടാകുന്നമട്ടിൽ സ്വാഭാവികസൗന്ദര്യത്തോടെ അവിച്ഛിതമാകാൻ ശീലിക്കണം.

കൈനീട്ടൽ കാൽപ്പിടത്തുവയ്ക്കൽ തുടങ്ങിയവ ഗുരുനാഥത്തിൽ മാത്രമല്ല അഭിനയത്തിലും താളം കൊണ്ടു ചെയ്യേണ്ടതാണ്. അഭിനയിക്കുന്ന സമയത്തു താളം നോക്കേണ്ടതു കരുതുന്നതു തെറ്റാണ്. അ സമയത്തു എത്രകൂടെ ഭാവത്തിൽ മനസ്സു വയ്ക്കുന്നുവോ അത്രയും മാഗത്തിലും മയത്തിലും അഭിനയിച്ചിരിക്കണം. ഇക്കാര്യം മനസ്സിൽ ഉറപ്പിച്ചു പാട്ടിന്റെ റാഗം, സമസഞ്ചാരം, മാഗത്തിന്റെ ഇരണം, അക്ഷരകാലം എന്നിവയ്ക്കു സമീപിച്ചു ചുവടുവയ്ക്കുവു, കയ്യുടുക്കാവു, അതോടുകൂടി പാട്ടുവയ്ക്കുമ്പോൾ കൈകൾ കാണിക്കുവാനുള്ള തിട്ടക്കുകൊണ്ടോ കായ്ക്കുവാനുണ്ടു മുഖത്തേക്കു 'ഇന്നാപിടിച്ചോ' എന്ന മട്ടിൽ കൈകാണിക്കുന്നത് അനുചിതമാണ്. ഫസ്തതാവനം കൊതിച്ചു പാടുന്നവർ മേൽപ്പറഞ്ഞവയ്ക്കു എടുത്തുചാടിയാൽ എന്താണ് ഫലം? വിരലുകൾകൊണ്ടു കാണിക്കേണ്ടുന്ന മുദ്ര മാത്രമല്ല കൈകൾക്കു മുഖ്യാവലംബം. കൈയ്ക്കു മുഴുവനും എടുക്കേണ്ടതെങ്ങനെ തൊട്ടുകേണ്ടതെങ്ങനെ എന്നെല്ലാം ഓരോ മുദ്രയെ സംബന്ധിച്ചുമുണ്ടു ചില ഫസ്തതാവനാനിയമങ്ങൾ. ശാസ്ത്രത്തിൽ ഇതിന്നു കരവർത്തനം എന്ന പേരാണ് നല്കിയിരിക്കുന്നതെന്ന് മുമ്പു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടല്ലോ. ഇതെല്ലാം ശ്രദ്ധിച്ചു മനസ്സിലാക്കിച്ചെല്ലാൽ അഭിനയത്തിന്റെ ഉള്ളം ഉയർന്നുവരുന്ന വിശ്രാന്തി എന്ന ഗുണം താനേവത്യാകും. കോമളങ്ങളുടെ പദം ശ്രദ്ധിക്കുക; അഭിനയത്തിനുള്ള

പാദങ്ങൾ ചാലുർവ്വകാലത്തിൽ രചിക്കണമെന്ന രഹസ്യം അറിയാതെ ഈ പാദം പഠിക്കുകയും തത്പരവും അതു വെറുപ്പും അർത്ഥം. ചാലുർവ്വകാലത്തിലുള്ള ഗാനം നന്ദനാദി കടിയൊരുപോലെ പ്രയോജനപ്പെടും. മാത്രമല്ല തെളിയിക്കുന്നതിനു മാത്രമല്ല അഭിനയത്തിന് സ്വരസം വളർത്താനും ഈ വിശ്രാന്തി എന്ന ഗുണം അവശ്യമാണ്. ഈ രഹസ്യമൊന്നുമറിയാതെ പലരും ഇത്തരത്തിൽ നല്ല താളക്കോഴുപ്പുവെട്ടെ എന്നോളമുണ്ടാകാം. "ഭക്തക" എന്ന് അംഗോപാംഗങ്ങൾ തിട്ടപ്പെടുത്തി വിസ്മയം പിഴച്ചു ചുവടും നടയും ചലനവും കൈക്കൊണ്ടു കൈമുദ്ര കാണിക്കാറുണ്ട്. ഇതൊട്ടും നല്ലതിനല്ലാത്ത പരമമണ്ഡിയിരിക്കുന്നു. ഇതു കാണിച്ചിട്ട് അഭിനയം അസ്കൂടം, ഹസ്കൂടം എന്നെല്ലാം പറയുന്നതും ഒരുമാതിരി രുദ്രാണാം.

അഭിനയത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടുന്ന ഇനിയും ചില ചട്ടങ്ങളുണ്ട്. പാട്ടിൽ സ്വരസ്ഥാനം ശ്രദ്ധയായിരിക്കേണ്ടതല്ല. ധന്യങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചും അങ്ങനെയൊരു ചട്ടം ഉണ്ടാകാം. പാലിക്കേണ്ടതുണ്ട്. മുദ്ര കാണിക്കുമ്പോൾ കൈ മാറാളും ഉയർത്തണം. മുനിയും ഇരുവശത്തും കഴുത്തിനുമേലും എന്നതിനെല്ലാം ഓരോ കണക്കും. അലക്ഷ്യമായും കോണിച്ചും കമ്മതിക്കണക്കും കൈയ് കാണിക്കുന്നത് അശാസ്ത്രീയമാണ്.

ആദ്യം അഭിനയം; പിന്നെ വേഷം മുദ്ര കാണിക്കുവാൻ. കണ്ണാണു ജീവനെന്ന് മുൻപു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടല്ലോ പട്ടിയിലുപോലെ കണ്ണാടിക്കുന്ന ഇടം അറിയാൻ വയ്യാത്തവ ചാലുർവ്വകാലം കണ്ണാടിയിലെ കണ്ണുപോലെ ചലനമില്ലാത്തതോ മുദ്ര കാണിച്ചിട്ട് പ്രയോജനമെന്തു? ചില മുഖങ്ങൾ ചിരക്കുമ്പോൾ വൃത്തികേടാകും; മുഖത്തു് അവസ്ഥയെ വരാതിരിക്കേണ്ട വിപരീതഭാവം

സ്ഫുടമിക്കുമ്പോ ഹസ്തമുദ്രകൾക്ക് ഭോഷവേഗവായിത്തീർന്നു കാണുമാണ്.

മുഖം ചവനമില്ലാതെ ഇരിക്കാൻ പാടുള്ളതല്ല എന്നു പറഞ്ഞല്ലോ; എന്നു കരുതി മുഖം ഇളക്കി അനുവശ്യമായി ഇളിച്ചുകാണിച്ച് അശ്വത്ത്വവും ബലപ്പാടും എല്ലായിടത്തും കാണിക്കുക എന്നത് വികൃതാഭിനയമായിത്തീരും. കാരോ ചവനത്തിനുമുണ്ട് ഈ കലയുടെ ഭരതം. അതുകൊണ്ട് പാഴായി ഒരു ചവനം കൊടുത്താൽ അത് അർത്ഥത്തിനു തകരാറുണ്ടാക്കും.

ഭരതം വരുത്തുവാനുള്ള കൈയ് ചാണിക്കുന്മാർക്കു വേണ്ട മുഴുവൻ പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ മുദ്ര ചാണിക്കൽ മാത്രം പോരാ എന്നും, മുഖത്തു് അവസ്ഫുടമണം ഉണ്ടായിരിക്കണമെന്നും പറഞ്ഞല്ലോ. ചിലപ്പോൾ ഒരു കൈയ് മുദ്രയുടെ അർത്ഥത്തെ സംഭവിച്ച് പ്രേക്ഷകർ സന്ദേഹം ഉണ്ടായി എന്നു വരാം. മുദ്രയും അർത്ഥത്തിനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം അത്രയും നിഷ്കൃഷ്ടമായൊ കണ്ടാവുവെന്നു അറിയത്തക്കവണ്ണമൊ, എല്ലായിടത്തും ഉണ്ടാകണമെന്നു നിർബന്ധമില്ല. അതുകൊണ്ട് പാട്ടിലെ ഏതുവാക്ക്, അഥവാ ഏതുവാക്കിന്റെ തുടർച്ച അഭിനയിക്കപ്പെടുന്നുവോ ആ ഭാഗം പാട്ടിൽ ശരിക്കും തെളിച്ചുവേണം ഉച്ചരിക്കാൻ. ഇതിനുവേണ്ടിയാണ് നടി പാടി അഭിനയിക്കണമെന്നു നിശ്ചയിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഈ അവശ്യംപ്രമാണിച്ച് നൃത്തത്തിൽ പാടും സേവ്യം പരസ്തം പൊരുത്തപ്പെട്ട് ഇടകലന്നിരിക്കും. ഇക്കാലത്തു് സിനിമയിൽ പിന്നണിപ്പാട്ട് നടപ്പുള്ളതുപോലെ നാട്യത്തിലും ഏപ്പെടുത്തിയാൽ പിന്നണിപ്പാട്ടുകാർ ഇക്കാര്യം നന്നായി ഗ്രഹിച്ച് ഉദ്വായം, മനോഹരമായും, പ്രേക്ഷകർ നടിയിലുള്ള ശ്രദ്ധ പതറാത്തവിധത്തിൽ പാടുകയാണു വേണ്ടതു്.

അഭിനയിക്കുമ്പോൾ അർത്ഥത്തിനു മേതനാദ്യത്തിൽ ഒരു മുദ്രയും കഥകളിയിൽ അതിന് മറ്റൊരു മുദ്രയുമാണു കണ്ടുവരുന്നത്. അഭിനയമുദ്രയ്ക്ക് അധാരമായ തത്വം ഒന്നാണെങ്കിലും മേത അർത്ഥത്തിന്റെ പല പര്യായങ്ങളെക്കൊണ്ട് ഒന്നിനുതന്നെ പല മുദ്രകൾ വന്നു എന്നു വരാം. ഒരു സമ്പ്രദായത്തിൽ ഇല്ലാത്തത് മറ്റൊന്നിൽ നിന്നു സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യാം. എങ്കിലും അങ്ങിനെ സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ പൊതുതല്പ്രദായത്തിനെ വിവക്ഷയും നമുക്കു ചേർന്നിനെ ചേർത്തുപടി ചേർക്കുകയുമാണ് വേണ്ടത്. ഇക്കാലത്ത് വേണ്ടതായാലും, വേണ്ടാത്തതായാലും പലതും കൂട്ടിക്കലർത്തുന്നതിൽ ഉള്ള കെരുതും അധികമായിട്ടാണു കാണുന്നത്. നാട്യപരിപാടികളിൽ ഒന്നിൽ വരുന്നത് മറ്റൊന്നിൽചേർത്ത് എല്ലാറ്റിനെയും എല്ലാ മട്ടിലും ചെയ്യാനിടയുണ്ടാകുന്നു ഇതു പലതും. ഇന്ന് മേതനാദ്യവും കഥകളിയും കലർത്തിക്കാണുന്നു. അങ്ങിനെ പെരുമ്പറ്റനാട്യസമ്പ്രദായം (Oriental dance) എന്നൊന്ന് പുതുതായി ഒരു മിശ്രകല ഉണ്ടാക്കിയിരിക്കുകയാണ്.

വിട്ടുപോയതും പഴക്കിയതുമായ ചില സമ്പ്രദായങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്നു എന്നു ഭാവിച്ച് കേവലങ്ങളിലെ ചിരഞ്ചിത്തം മുഴുവനും നാട്യത്തിൽ ആവാഹിച്ചുപെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഇവിടെയും ചേർത്തുപടി ചേർക്കുക എന്ന നയം സ്വീകരിക്കുന്നത് നന്ന്.

അതുകൊണ്ട് ഇളക്കുക എന്നത് മേതനാദ്യത്തിനു മേതം ചേർന്നതല്ല. ഇനിയും പല ഭാഷകൾക്കും ഇതുപോലെ ഉണ്ട്. മെമ്പർയംകൊണ്ട് ഒരു ആംഗ്യം കാണിക്കുമ്പോൾ മറ്റൊരുത്ത് അതിനു സമാന്തരമായ ചില ചലനങ്ങൾ കൊടുക്കുന്നത്, അതൊരു അർത്ഥാനുഭൂതി എന്നു മറവിലാണ് കാണിക്കുന്നത് എങ്കിലും തെറ്റുതന്നെ

യാൺ. അതുപോലെ പാമ്പുപോലെ കൈൽ
 ഈച്ച ചലിപ്പിക്കുന്നതും തെറ്റാതന്നെ. ഒരു ചലനത്തി-
 ന്റെ ഭംഗി മറെറാരു ചലനമില്ലാത്ത അവയവവിന്യാ-
 സത്തിന്റെ ഭംഗിയെ അധാരമാക്കിക്കൊണ്ടാണു്
 കൊള്ളാം, കണക്കാക്കിയിടണം, നന്നായിരിക്കണം എന്നി-
 ണ്ണിനെ നാം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്. എല്ലാവരിനും ഭരത-
 മാതാമി ചലനമാത്രമല്ലായാൽ ഏതിനെപ്പറ്റി നമുക്കു്
 എന്തു പറയാനൊക്കും?

ഭാവസ്ഫുരണത്തിന്റെ വിവിധാവസ്ഥകളെ അന്യ-
 ദമാക്കി രചിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു പ്രാഥമിക ഗ്രന്ഥമായ ശ്രംഗാര-
 ശതകം അമരക കവി പുഴുതീട്ടുള്ളതായി മുമ്പു പറഞ്ഞി-
 ട്ടുണ്ടല്ലോ. ഒരു പദത്തിലെന്നവണ്ണം അങ്ങിനെ ഓരോ-
 ശ്ലോകത്തിലും അമരകൻ ശ്രംഗാരകൻ്റെ ചാരോ അവ-
 സ്ഥയെയാണു് കൈകാര്യം ചെയ്തിട്ടുള്ളതു്. അഭിനയ-
 സൗന്ദര്യവും ഭാവപുഷ്പവതയും മനോധർമ്മവിഭാസവും
 പ്രകടിപ്പിക്കാൻ മുൻകാലങ്ങളിൽ സദസ്സിൽ നാട്യത്തി-
 ന്റെ അവസാന പരിപാടിയായി അമരക ശ്ലോകങ്ങ-
 ലിൽ ചിലതു് അടുക പതിവുണ്ടായിരുന്നു. കൃഷ്ണനയും
 രോഗപന്ത്രികളേയും അവാലംബമാക്കി രചിച്ചിട്ടുള്ള
 മറെറാരു ശ്രംഗാരകാവ്യമായ കൃഷ്ണകണ്ണാമൃതത്തിലെ ശ്ലോ-
 കങ്ങളും ഈ സ്ഥാനത്തു് അടാറുണ്ടു്. ഭാവോഭിനയത്തി-
 ന്റെ ശുദ്ധിയും പുഷ്ടിയും സൗന്ദര്യവും യഥോചിതം
 പ്രകടിപ്പിക്കണമെന്നിൽ ഇങ്ങിനെയുള്ള ഉൽകൃഷ്ടകാവ്യ-
 ങ്ങളെ അവലംബിക്കുക എന്നതു് അത്യന്താപേക്ഷിത-
 മാണു്.

മുൻപൊരയ്യായത്തിൽ വിവരിച്ച ശബ്ദം എന്ന പരിപാടിപോലെ തില്ലാനയും കണ്ണാടക—ഹിന്ദുസ്ഥാനി സമ്പ്രദായങ്ങളിൽനിന്നും ഉള്ള, കൊള്ള കൊടുക്കയെ കാണിക്കുന്ന മനോരമ പരിപാടിയാണ്. തയ്യാറായ മഹാനാഷ്ട്രമഹാനാട്യാക്കങ്ങൾ കാര്യത്താണ് ഇട 'കൊള്ള കൊടുക്ക' നടന്നത്. നാട്യസമ്പ്രദായം വ്യവസ്ഥാപിച്ച തയ്യാറായ ചിന്നയ്യ—മുത്തസ്വാമി ദീക്ഷിതരുടെ ശിഷ്യൻ—നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ള തില്ലാനകൾക്കാണ് കൂടുതൽ അഴകും മിഴിയും ഉള്ളത്.

ഹിന്ദുസ്ഥാനിയിൽ 'തർനാ' എന്ന പദമാണ് നമ്മുടെ തില്ലാന അയത്ത്. പാട്ടുകളെന്നപോലെ തില്ലാനയ്ക്കുമുണ്ട് മാഗവും താളവും; പക്ഷെ സാമിത്വം ഇല്ല. അതായത് ചില ചൊല്ലുകൾ വിട്ടുവിട്ടു വാദ്യത്തിലും ആവാപനത്തിലും വരുത്തുന്ന ധീം, തന, നായ് ദീം,

തല്ലാനാ, തില്ലാനാ, ഡീംക, തല്ലാംക തുടങ്ങിയ ചൊല്ലുകളെക്കൊണ്ടാണ് ഇതുണ്ടാക്കിയിട്ടുള്ളത്. ഈ ചൊൽക്കെട്ടുകൾ ഉത്തരേന്ത്യയിൽ തുലുവുസമ്പ്രദായത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ടതും അമീർപുത്ര, ഏഴപ്പട്ടണിയതും എന്നാണത്രെ ചിലരും കരുതിവരുന്നത്. ഈ അഭിപ്രായം അത്ര ശരിയാണെന്നു തോന്നുന്നില്ല. പ്രാചീനഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ പ്രബന്ധലക്ഷണത്തെപ്പറ്റി പറയുമ്പോൾ അതിൽ അംഗങ്ങൾ കല്പിച്ചിട്ടുള്ളതായിക്കാണുന്നു. സ്വരം, ദൃതം, ചലം, ധ്വനകം, പാദം, താളം എന്നീ ആറെണ്ണമാണ് അംഗങ്ങൾ. ഇവയിൽ പാദമെന്നത് വാദ്യങ്ങളിൽ പാദമെന്ന വായ്ത്താളികളെ സാഹിത്യത്തിൽ പാദമെന്നായി നിബന്ധിക്കുക എന്നതാണ്. ഈ വായ്ത്താളികളെയും പാദമെന്നും പ്രത്യേകമായും പ്രയോഗിക്കാറുണ്ട്. പാദംകൊള്ളുന്ന പരിപാടികൾ രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഉത്തരേന്ത്യയിൽ പാദം എന്ന വായ്ത്താളിയെ പ്രത്യേകമെടുത്തു പ്രശസ്തമാക്കിയതിനെയാണ് തില്ലാനാ എന്നു പറയുന്നത്.

സ്ഥായി, അന്തരി അഥവാ പല്ലവി ചരണം, എന്നിങ്ങിനെയാണു തില്ലാനയുടെ ഘടന. തില്ലാനാ പ്രത്യേകമൊരു പരിപാടിയായി രൂപപ്പെട്ടതിനുശേഷം ഇതിൽ സാഹിത്യവുംകൂടി കലർത്തിയാലെന്തെന്ന് ഒരു തോന്നലുണ്ടായി. അതിന്റെ ഫലമായിട്ട് ഇതിനു ഇഷ്ടഭവതാസ്സതിയും രാജപ്രശസ്തിയും കലർത്തി. പിന്നീടു കുറച്ചുസ്വരവും ചൊൽക്കെട്ടുംകൂടി ചേർത്തു. സാഹിത്യത്തിന്റെ അംശം നാമമാത്രമായ ഉള്ളു; അല്പകൂടുതൽ സാഹിത്യംകൾ കലർത്തുവാനുള്ള മഹാവൈദ്യനാഥരുടെ സംഹാരത്തിൽ ഗൗരവീനായക എന്നു കനഡാ ഭാഗത്തിൽ രചിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു തില്ലാനയാണ്. പാട്ടുകച്ചേരികളിലും തില്ലാനാ പാടാറുണ്ട്. പക്ഷെ പാട്ടിനുള്ള വണ്ണം, നൃത്തത്തിനുള്ള വണ്ണം എന്നിങ്ങിനെ വണ്ണം

ത്തിനു വിരേണും ചെയ്തിട്ടുള്ളതുപോലെ തില്പാനായിൽ യാതൊന്നുമില്ല. തില്പാനാ പാടി പേരെടുത്തിട്ടുള്ള അനേകം ഹിന്ദുസമാന വിഭാഗങ്ങൾ ഉണ്ട്. അതുപോലെ കണ്ണാടകവിഭാഗങ്ങൾ ഇതിൽ പ്രത്യേക കരുതുക കാട്ടിയിട്ടില്ലെങ്കിലും പാട്ടും പാട്ടുകാരും പാട്ടുണ്ടാക്കുന്നവരും നാട്യാചാര്യന്മാരും പല തില്പാനകളും രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാലും ഇപ്പോൾ പത്തുപത്തുണ്ടു തില്പാനകളേ നടപ്പിലുള്ളൂ. അവയിൽതന്നെ രണ്ടോ മൂന്നോ മാത്രമേ ആടിക്കാണാറുള്ളൂ.

പാട്ടുകാർ തില്പാനയുടെ രാഗവിശേഷത്തെ അപൂർവ്വം എന്നാണു കരുതുന്നത്. ആടുന്നവരാകട്ടെ അതിന്റെ താളഗതിക്കും രചനാപരമായ കല്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. സാധാരണയായി തില്പാന ആദ് താളത്തിലും രൂപകത്തിലുമാണ് കാണപ്പെടുന്നത്. ഖണ്ഡജാതിത്രിപുട, സംഹാരനം തുടങ്ങിയവ മുതൽക്കുമാരെയുള്ളൂ. ഇവയിൽതന്നെ താളത്തിലോ, താളത്തിന്റെ മുതിയിലോ വൈചിത്ര്യം വരുത്തുക എന്നതിലും അപൂർവ്വമാണ്. പല്ലവിപാടുന്നതിൽ എന്നപോലെതന്നെയാണു് ലയവിന്യാസങ്ങൾ തില്പാനയിലും സങ്കല്പം നൽകിയിരിക്കുന്നത്. ഇക്കാരണംകൊണ്ടു് ആടിക്കുന്നവരുടേയും ആടുന്നവരുടേയും ലയജ്ഞാനത്തേയും സാമർത്ഥ്യത്തേയും പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ഒരു പരമ്പരയായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ട് ഈ തില്പാന. മുതിസമരത്തിന്റെ റണ്ടുക്കുകൾക്കുറസരിച്ചുള്ള ഏതാനും നിമിശ്ശിക്ഷിക്കും. തില്പാനയിലാകട്ടെ അതിന്റെ കെട്ടുപാട്ടു് ഒരുല്ലൊന്നായതു ചരണങ്ങൾ നാക്കുപ്പാടുമ്പോൾ അതിനുപററിയ മീതിയിൽ ഏതാനും സങ്കല്പങ്ങളാക്കിയിരിക്കുന്നു. അവയ്ക്കുനമ്പിന്റെ കണക്കു്, കരചരണവിന്യാസങ്ങളുടെ സന്ദർഭം ഇവ രണ്ടും ശ്രദ്ധിച്ചു് ഇപ്പോൾ പോലെ പൊതുവുകൾ പ്രത്യേകമായും തെളിയിക്കുകയും അങ്ങിങ്ങായും ചേർത്തു് ആടാം.

അഭിതാളത്തിലുള്ള ഒരു തില്ലാന ഉദാഹരിക്കട്ടെ. അലും ഏതാണ്ടു് എട്ടു് അല്ലെങ്കിൽ പത്തുണ്ടു് ആവർത്തനങ്ങളിൽ പല പൊയ്യടുകൾ അഭി, പിന്നീടു് നാലോ അഞ്ചോ പൊയ്യടുകളും മെയ്യടുകളും കലൺ പല അടുകളും അടണം. ഇങ്ങനെ അടുത്തോൾ നട്ടുവരുന്ന ഇണപ്പാട്ടുകാരും മേളക്കാരും പല്ലവിതന്നെ അവർ വിചാരിക്കാഞ്ഞിരിക്കും. ഇതിനശേഷം അനുപല്ലാപ അട: ചരണത്തിലുള്ള സാഹിത്യത്തിന്റെ ഭാവം വിചിത്രം വീണ്ടും അടവാടുകൂടി പല്ലവിയിലേയ്ക്കു തിരിച്ചുവന്നു് നൃത്തമവസാനിപ്പിക്കുന്നു. തില്ലാനയ്ക്കു യഥാമാത്ര പൊയ്യടയും മെയ്യടയും നിശ്ശബ്ദം സശബ്ദം എന്ന ചുരുക്കത്തിൽ ഇല്ല; മുദ്രക്കൈകളിൽ അവർ ഒരു ഉണ്ടുതാനും. പൊയ്യടുകളിൽ കൈകൾ “കിടക്കുകയും വരും, തതിക്കിത്തോം,” എന്നും എടുക്കാറില്ല.

ദീക്ഷിതരുടെ ശിഷ്യനായ തഞ്ചാവൂർ ചിന്നയ്യ മെച്ചിച്ച അഭിതാളകാളിരാഗതില്ലാതെ ഉദാഹരിക്കട്ടെ. ഇതിൽ വരുന്ന മെയ്യടുകളിൽ ചതുരശ്രം, ത്ര്യശ്രം, മിശ്രം, ചണ്ഡം, സങ്കീർണ്ണം എന്നു് അഞ്ചുജാതി ദേവങ്ങൾ കൊടുത്തു വിദ്യാസമുദാനിയിരിക്കുന്ന മട്ടിൽ ഇതു വിവരിക്കാം. ഈ തില്ലാനയിൽ മൂന്നു് പൊയ്യടുകളും അഞ്ചു മെയ്യടുകളും നിബന്ധിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ഇതിന്റെ അടയ് നാലായിതരം തിരിക്കാം.

ഒന്നാംവകുപ്പ്—സമാധാനത്തിൽനിന്നു് മണിക്കെട്ടു് അരക്കെട്ടിൽ ചേർത്തു്, പുട്ടക്കുടകാലത്തിൽ തൈ തിതി തൈ തിതൈ തിതിതൈ എന്നു ചവുട്ടി, കൈകളിൽ നാലു് അക്ഷരകാലത്തിൽ ഹംസാസ്യംപിരിച്ചു്, നാലു് അക്ഷരകാലത്തിൽ തകരിമി തകരിമി എന്നു് ചവുട്ടി തിരിയണം. ഇങ്ങനെ നാലക്ഷരകാലത്തിൽ അസ്സമ

കളും വേണം. ഇതിന്റെ അടവുകൾ ചതുരശ്രകാവത്തിൽ പെട്ടതാണ്.

മണ്ടാംവകുപ്പ്—മുൻപെനിന്ന ആ നിവയിൽ തന്നെ പാർപ്പത്തിലേയ്ക്കു തിരിഞ്ഞുനിന്നു, കൈകൾ മണ്ണ് അക്ഷരകാവത്തിൽ ചവിട്ടിച്ച്, നാലക്ഷരകാവത്തിൽ അസ്സമിയെച്ച്, മുന്നോട്ടുതിരിഞ്ഞും ചെയ്തു. ഇവിടത്തെ അടവുകൾ വണ്ഡജാതിയിലാണ്.

മൂന്നാംവകുപ്പ്—ഇത് എട്ട് അക്ഷരകാവമാണ്. കൈകൾക്കൊരക്ഷരകാവം, അസ്സമികൾ മെക്കരകാവത്തിൽ നാല്, ഇങ്ങനെ നാലുപ്രാവശ്യം പാർപ്പത്തിലും നേരേയും വീണ്ടും തിരിഞ്ഞു നേരേയും ചെയ്തണം. മിശ്രജാതിയിൽപെട്ട അടവുകളാണിതിൽ.

നാലാംവകുപ്പ്—ഇത് എട്ടുതവണ എട്ട് അക്ഷരകാവത്തിൽ ചെയ്തണം. മൂന്നാമതവണ തെ തിതൈ തിതൈത എന്നു അവസാനിപ്പിക്കുക.

ഇങ്ങനെ മറ്റു മണ്ണു പൊയ്യടവുകളും ആടുന്നു. ഇവയിൽ മൂന്നാമത്തേതു് കാവുകൾ മണ്ഡലമിട്ട്, മാപ്പിൽ വലത്തുകൈ ഹംസാസ്യമായിപ്പിടിച്ച്, ഇടതുകൈ ഹംസാസ്യമായി തലയ്ക്കുമീതെ കൊണ്ടുവന്നു, തിതിതൈത, തിതിതൈത—തി—തി—തൈ എന്നു പലത്തേക്കൊ അലപത്തുമായി വിരിച്ച്, മുമ്പിൽ കൊണ്ടുവന്നു പുറകോട്ടെടുക്കണം.

ഇനി ഇതിനുപരിവരുന്ന അഞ്ചു മെയ്യടവുകൾ വിവരിക്കാം. ഇവയെ അഞ്ചുതരം നടകളിൽ വിന്യാസപ്പെടുത്താം. ഹാരമാനും കിടത്തമികിടത്തോമിൽ ആരംഭിച്ച് കിടത്തമികിടത്തോമിൽ അവസാനിപ്പിക്കുക. ജാതിഭേദമെങ്കിലും വരത്താൽ അടവുകളിലാണ് വിഷമം എന്ന് അ

അദ്ദേഹം മാറിപ്പെട്ടു. ചവുക്കുന്നതിലും മദ്ധ്യകാലത്തിലുമായി തന്നെത്താൻ മാറിമാറി വന്നു. മറ്റേക്കാൽ മറ്റേക്കെ തിരിഞ്ഞൊട്ടുകൂടി അവസാനിക്കുന്നു നിന്റേങ്ങതു തെ തിരിഞ്ഞ തിരിഞ്ഞു എന്ന്.

5. സങ്കീർണ്ണമാതിരി—തന്നെത്താൻ ചവുക്കുന്നതിലും മദ്ധ്യകാലത്തിലുമായി തന്നെത്താൻ മാറിമാറി വന്നു. മറ്റേക്കാൽ മറ്റേക്കെ തിരിഞ്ഞൊട്ടുകൂടി അവസാനിക്കുന്നു നിന്റേങ്ങതു തെ തിരിഞ്ഞ തിരിഞ്ഞു എന്ന്.

ഇതിനുശേഷം തില്പാനയുടെ അനുപല്ലവിയുള്ള അടിവിൻറെ അടുക്കുകളാണ് വേണ്ടത്. സാഹിത്യത്തിനടിനയവും ചൊല്ലപ്പെട്ടുകൊണ്ട് സഞ്ചിതമാക്കുകയും ഇവയ്ക്കുശേഷം പല്ലവിയിൽ കൊണ്ടുവന്നു വസാനിപ്പിക്കണം.

ഇനി മറ്റൊരു തില്പാന എടുത്തു അതിൽ താളഭേദങ്ങൾ വരുത്തുന്നതെങ്ങനെ എന്നു വിവരിക്കാം. രാമനാഥപുരം ശ്രീനിവാസയ്യർ ചമിച്ചതും യദുകലകാം ഷോഭി ലണ്ഡമാതിരിപ്പുടയിലുള്ളതുമായ ഒരു തില്പാനമാണിത്. ഇതിൽ യുഗ്രയുവ, യുഗ്രമധ്യ, യുഗ്രപകം, യുഗ്രസംപാ, യുഗ്രപുട, യുഗ്രസം, യുഗ്രഏക എന്നീ ശബ്ദതാളഭേദങ്ങൾ കൊടുത്തു അടാം.

1. അദ്ദേഹം യുഗ്ര
യുവത്തിൽ.

(ലഘു) (ഭൂതം) (ലഘു)
(ലഘു) (തകിട) (തക)
(തകിട) (തകിട) എന്നീ അക്ഷരകാലങ്ങളിൽ തെ തെ തന്നെ തുടങ്ങിയ അടവുകൾ.

2. തൃശ്ശൂർമലയ്ക്കൽ (ലഘു) (ഭൂതം) (ലഘു)
(തകിട) (തക) (തകിട)
പുറന്ന അക്ഷരകാവ്യത്തിൽ
തെയ്യ് തെയ്യത്തോ, തന്നെ
താം തുടങ്ങിയ അടവുകൾ.
3. തൃശ്ശൂർപുരകത്തിൽ (ഭൂതം) (ലഘു) (തക)
(തകിട) തെയ്യ് തെയ്യത്തോ
തന്നെതോ.
4. തൃശ്ശൂർസ്വരമ്പയിൽ (ലഘു) (അനുഭൂതം) (ഭൂതം)
(തകിട) (ത) (തകിട) തെയ്യ്
തെയ്യത്തോ.
5. തൃശ്ശൂർചിപ്പുടയിൽ (ലഘു) (ഭൂതം) (ഭൂതം)
(തകിട) (തക) (ധാര)
തെയ്യ്; തെയ്യത്തോ.
6. തൃശ്ശൂർ അടതാളത്തിൽ (ലഘു) (ലഘു) (ഭൂതം)
(ഭൂതം) (തകിട) (തകിട)
(തക) (തകിട) തെയ്യം
തെയ്യത്തോ, തെയ്യത്തോ, തെയ്യ്
തെയ്യത്തോ.
7. തൃശ്ശൂർ ഏകത്തിൽ (ലഘു)
(തകിട)
തെയ്യത്തോ.

ഇവിടെ ഓരോന്നിലും അടവു് തട്ടു് മെട്ടു് എണ്ണം
ഇങ്ങനെയായിവരും. തട്ടിമട്ടിൽ പാർശ്വത്തിൽ
തിമിഞ്ഞു്, വലത്തുകൈ സൂചിഹസ്തമാക്കി കവളിൽ
വെച്ചു് ഇടത്തുകൈയുടെ മണിക്കെട്ടു് അരക്കെട്ടു് വെച്ചു്
അടണം. അടവു് അവസാനിക്കുമ്പോൾ മറററക്കാൽ

മാന മരക മരമി ചിഹ്നം മരമരം, രട്ടിമൊച്ചു് അ
 പന്നിയിലേമ്പോൾ തതികണതോം എന്ത് ഒരേകാൽ
 കര കര, ഇവ രണ്ടും ഈ രണ്ടു വകുപ്പുകൾക്കുള്ളിൽ പി
 ന്നപ്പോലിരിക്കുന്നവിധം സങ്കീർണ്ണകാലത്തിൽ തൈ
 രം-താമര-താമര-താമര എന്നു് വലത്തും ഇട
 ത്തും കൈകളിൽ വാസ്താവിയോടുകൂടിയെല്ലു്, കാലിൽ
 തട്ടിമട്ടി തതികണതോം എന്ത് താളത്തിൽകൊണ്ടു
 വന്നു ചേർത്തവസാനിപ്പിക്കുക.

അടിനയത്തിനുള്ള പദങ്ങൾക്കുശേഷം അടുത്ത തി
 ല്ലാന മെച്ചിച്ചിട്ടുള്ളതു് നാട്ടുക്കച്ചേരിയെ നൃത്തംകൊണ്ടു
 ഞ്ഞുകൊണ്ടു കൊണ്ടു് മെച്ചയും കിട്ടത്തക്കവണ്ണമാണ്.
 'പദ'ത്തിൽ നാം കണ്ടതു് ഭാവഗന്ധയുടെ പൂർണ്ണവികാസ
 മാണ്; അതുപോലെ തില്പാനയിൽ ലയത്തിന്റെ തിക
 ണ്ണത പരികാസമാണു കാണുന്നതു്; ശുദ്ധനൃത്തം മാത്രമാണു
 ല്ലോ തില്പാന ശുദ്ധനൃത്തത്തിന്റെ മനോഹാരിത പ്രത്യു
 ക്കം ഇവിടെ കാണുന്നതിനാലും, നടിയുടെ ലയശുദ്ധിയും
 നൈപുണ്യവും ഇതിൽ പ്രകടമാകുന്നതിനാലും, ഈ പരി
 പാട് നാട്ടുക്കച്ചേരിയൽ ഉപേക്ഷിക്കുകയോ പ്രേക്ഷ
 കർ ഇതു കാണാതെപോകയോ ചെയ്യുന്നതു് പ്രകടന
 ശാക്തം പ്രേക്ഷകർക്കും തെറ്റാതെ നൃത്തത്തിന്നു കാരണമാ
 കുന്നതാണ്.

നൃത്തത്തിന്റെ മനോഹാരിതയ്ക്കുവേണ്ടി ഏറ്റെടു
 ത്തിയിട്ടുള്ള ഈ പരിപാടിയിൽ അടവിന്റെ അടുക്കുകൾ
 മെയ്യും പൊയ്യും കവന്നമട്ടിൽ വയന്നവെണു പറഞ്ഞുവ
 ല്ലോ ഇങ്ങനെ അടവുകൾ നിബന്ധിക്കുമ്പോൾ ഒരു
 സൂക്ഷിക്കണം; യുക്തങ്ങളായവ മാത്രമേ എടുക്കാവൂ. അതു
 പോലെ കരചരണവിന്യാസങ്ങൾക്കു ഭംഗി ചേർക്കുന്ന
 അടവുകൾ നോക്കി അംഗീകരിക്കണം. പുതുതല്ലുവേണ്ടി

തോന്നിയ മട്ടിലെല്ലാം ചേർക്കുന്നു. സമ്പ്രദായമായ അശാന്താർ പരഞ്ഞുകൊടുത്തിട്ടുള്ള ചിലതെല്ലാംകൂടെ വിട്ടുകളയാവുന്നവയാണ്. ഉദാഹരണത്തിന് ഫുട്ബോൾ (Foot ball) അടവു് എന്നു മനമന്ത്യാക്കായി പറയപ്പെടുന്ന മെടവുണ്ടു്. കാലുപൊക്കി, പാർശ്വത്തിലും ചിലപ്പോൾ നെക്കു മുന്നോട്ടു് അപരിഷ്കൃതനിലയിൽ സദസ്യരുടെ മുഖത്തേക്കും ചവിട്ടാറുണ്ടു്! ഇതോടൊപ്പം കൈകളും നീട്ടും. അഭിനയത്തിനുപയോഗിക്കുന്ന ചാഴു ന്നളും മുഖഭാവങ്ങളും തില്ലാനയിൽ അല്ലാത്തവയെക്കൂടിയും മാത്രമേ എടുക്കാവൂ.

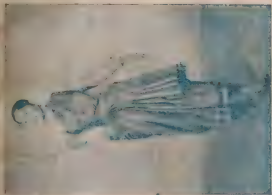
തില്ലാനയിൽ മനോഹരമായ നാടകപ്രകാരം ഉണ്ടാകുന്നുണ്ടു്. ചുവടു തട്ടുന്മാർ പാദങ്ങളിൽ വെട്ടുകൈയ്കൊണ്ടു് സൂചിമുഖഹസ്തം ചെയ്തു്, കൈയ്ക്കൈയ്ക്കിന്റെ മണിക്കെട്ടു് അരക്കെട്ടിൽ ചാച്ചു്, കാലുകൾ മണ്ഡലമിട്ടു് അടുത്തതു് എടുത്തു പറയത്തക്ക ഒരു നിര (Pose)യാണ്. ഉടലു് പാർശ്വത്തിലേക്കു തിരിച്ചുനിൽക്കുന്നു; അങ്ങനെ തിരിയുമ്പോൾ മുഴുവനായും തിരിക്കത്തതു്; കാലും അരയും ഒട്ടുമുക്കാൽ തിരിച്ച (Profile) ഉടലു് നിൽക്കാവൂ. ഈ നിലയ്ക്കുള്ള അഴകൊന്നു പ്രത്യേകമാണു്. (ചിത്രം 75 നോക്കുക). ഇങ്ങനെ കവിളിൽ സൂചിഹസ്തം കൊടുത്തുള്ള നിലയ്ക്കു് മേതൻ 'ഗണ്ഡസൂചി' എന്നു നാമകരണം ചെയ്തിട്ടുള്ളതു് ഗവേഷകർ സ്മരിക്കുമല്ലോ.

ഇതുപോലെ തില്ലാനയിൽ മറെറായിട്ടുള്ള ഒരു മുട്ടുകാൽ തറയിൽ മടക്കിത്തട്ടുന്ന അടവുണ്ടു്. തില്ലാനയിൽ കാണുന്ന മനോഹരമായ മറെറാമടവാണിതു് (ചിത്രം 76 നോക്കുക).

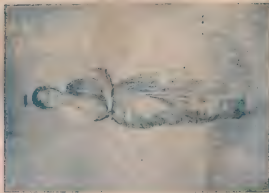
തലയ്ക്കുമീതെ കൈയ്ക്കൾ കോർത്തു മുഖത്തെ ചട്ടക്കുടിട്ട ചിത്രംപോലാക്കി നില്ക്കുന്ന ഒരു 'തെങ്ങത്താറ' അട



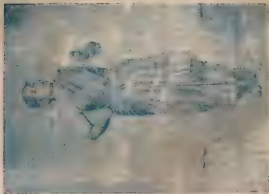
ചിത്രം 71. വാലാലാലാലാലാലാ.



ചിത്രം 72. വാലാലാലാലാലാ.



Miss J. J. Jones.



Miss J. J. Jones.



100. 75.



101. 76.

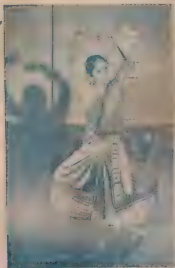


Figure 77.

ചുരുക്കത്തിൽ കർമ്മമുള്ളതാണ്. (ചിത്രം 77 നോക്കുക). ഈ 'തന്ത്രൈക'യിൽ വരുന്ന മുററുവ കർമ്മ വിശദമുള്ളതാണെങ്കിലും കാണാൻ കൊള്ളാമെന്നുതന്നെ.

അലപല്ലവക്കൈകരം സ്വസ്തികമാക്കി മെഞ്ഞുവെക്കുന്നത്, കത്തിച്ചു നശിപ്പിച്ചു മുററുവെന്നത് എന്നിവയെല്ലാം അടക്കമുള്ള നിലകളാണ്.

ഈ നിലകളും നൃത്തങ്ങളും അതാതിനുള്ള ലക്ഷണമനുസരിച്ച് ശരിയായ അളവിൽ അംഗങ്ങളെ വെച്ചും ചലിപ്പിച്ചും ചെയ്യേണ്ടതാണ്. കവിളിൽ സൂചിഹസ്തം വെച്ച് നൃത്തം ചെയ്യുമ്പോൾ, വലത്തുകൈയ്ക്ക് ഉടലിൽ നിന്ന് എത്രമാത്രം അകറ്റിവെച്ച് കാണിച്ചാൽ ഈ നില നന്നായിരിക്കുമോ അത്രമാത്രം അകറ്റിവേണം പിടിക്കാൻ. അതുപോലെ രണ്ടു കൈയ്കളും കോത്തു പിടിക്കുമ്പോൾ അവ പാർപ്പങ്ങളിൽ സമാന്തമായി (Symmetrical) വളച്ചുവെയ്ക്കണം.

തില്ലാന മുഴുവനും നൃത്തമാണ്; അതുകൊണ്ട് ഇതിനെ ഒഴുക്കൻമട്ടിലോ കാടിത്തോ, വേണ്ടാത്ത മുഖഛായ വരുത്തിയോ, സ്വഭാവത്തിനു ചേരാത്തവിധത്തിലോ ചെയ്യുന്നത് ശേഷാശേഷമല്ല.

പാരമ്പര്യസമ്പ്രദായത്തിൽനിന്നു വ്യതിചലിക്കാതെ നടത്തിവരുന്ന ഭാരതനാട്യം അത്യുജ്വലമായതും പ്രകടിപ്പിച്ചുവന്ന രീതിയും അധാരമാക്കിയാണ് ഇതുവരെ പ്രസ്താവിച്ചത്. ചില പുതുമകളും മാറ്റങ്ങളും അവിടെ വിടെയായി ചിലർ നല്ലിൽ വരുത്തിയതിനെപ്പറ്റി അങ്ങനെയ് പരിപാടികൾ വെളിച്ചത്തു സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. പരിപാടികൾക്കുമേലും അവയ്ക്കുപയോഗിക്കുന്ന പാട്ടുകളേയും ചിലർ മാറ്റിമറിച്ചിട്ടുള്ളതിനെപ്പറ്റിയും അതാതു സന്ദർഭത്തിൽ പറഞ്ഞുകഴിഞ്ഞു. ഈ മാറ്റങ്ങൾ ഒരു വകുപ്പിൽപെട്ടവയല്ലാത്തതിനാൽ അവയെ അധാരമാക്കി ഒന്നുതന്നെ എഴുതാനായില്ല. ഇക്കാരണംകൊണ്ട് പഴയ സമ്പ്രദായത്തിൽപെട്ടതും ഇന്നോളം പലതും സംരക്ഷിച്ചുപോരുന്നതുമായ കാവ്യങ്ങളാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിനു വിഷയമാക്കിയിട്ടുള്ളത്.

പഴയ സമ്പ്രദായത്തിൽ ഒരു നടിക്കുന്നയാൾ എല്ലാ പരിപാടിക്കുന്നതും അതിൽ വരുന്ന എല്ലാ പാത്രങ്ങളെയും അവരുടെ എല്ലാഭാഗങ്ങളെയും അഭിനയിച്ചുകൊണ്ടു തന്നത്. മണ്ഡപെൺകുട്ടികൾ ചേർന്നുള്ള ഇരട്ടനാട്യവും പതിവുണ്ട്. പക്ഷേ അവർ അടുത്തുണ്ടെന്നെ അഭിനയിക്കണം. ഇക്കാലത്തു് പല നടന്മാരും നടികളും നൃത്തത്തിന്റെ മറ്റൊരു വിഭാഗമായ വാലറ്റ് മാക്കി ബാലേ (Ballet) നൃത്തമെന്ന പേരിൽ അങ്ങളെ നാടകം നടത്താറുണ്ട്. പണ്ടും ഇന്നും ഭാരതരാഷ്ട്രമവലംബമാക്കിയുള്ള ചെറുതും വലുതുമായ നാടകങ്ങൾ നിലവിലുണ്ട്; പക്ഷേ ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഞങ്ങൾ ആവക നാട്യനാടകങ്ങൾക്ക് സ്ഥാനം കൊടുക്കുന്നില്ല. അവയെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനവും തല്പാലം ആവശ്യമില്ല. ഇതുപോലെതന്നെ നാടോടി (Folk dances) നൃത്തങ്ങൾ, മറ്റുനാട്യനൃത്തങ്ങൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ച് വിവിധനാടകപരിപാടികൾ നടത്തുന്നതിനെപ്പറ്റിയും ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഞങ്ങൾ ഒന്നും പറയുന്നില്ല.

മുൻപേ പറഞ്ഞതുപോലെ, ഓരോ നടത്തുന്ന നൃത്തത്തിൽ കലാശാസ്ത്രവും നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ മിശ്രവും പൊലിയുമാകുന്നു. നടിയുടെ അഭിനയ നൈപുണ്യമൊന്നുകൊണ്ടുമാത്രം എല്ലാം കാണിക്കുക എന്നതാണിതിന്റെ പ്രത്യേകത. അക്കാലത്തുണ്ടായിരുന്ന വേഷമാനന്ദം തുടങ്ങിയ പുതിയ സമ്പ്രദായങ്ങൾ ഇതിൽ അംഗീകരിക്കാൻ പാടുള്ളതല്ലാ എന്നു ശരിയായത്. ഈ കലയ്ക്കു അവലംബമായ നൃത്തം അഭിനയം താളം ഗാനമാധ്യമം ഭാവപുഷ്പമത ഇവയെല്ലാം നടികൾ മുഖ്യമെന്നു കരുതി അഭ്യസിക്കണം. ഒരു നാട്യശാസ്ത്രപരിശോധിക്കേണ്ടതു് ഇവയുടെ സഹായംകൊണ്ടാണു്; അല്ലാതെ പുതിയവസ്ത്രം അരങ്ങ

ത്തു അവകാശമായിരിക്കുന്ന കുത്തുവിളക്ക് നടമാജവി
ഗ്രാമം (നാട്ടുഭവതയായ നടമാജനെ നടി പിന്നിൽ
പ്രതിഷ്ഠിച്ച് നൃത്തം ചെയ്യുന്നത് ഏതു സമ്പ്രദായമനുസ
രിച്ചാണോ എന്നോ) എലക്കുട്ടിപ്പിള്ളക്ക് അന്നയ്ക്കു ക
തെളിയിക്കുക, എന്നിവകൊണ്ട് നൃത്തം കൂടുതൽ ശോഭി
ക്കാൻ പോകുന്നില്ല.

എത്രതവണ പറഞ്ഞുവെച്ചാലും ശരി ഒടുവിൽ ചില
കാമുങ്ങൾ വീണ്ടും ഉന്നിപ്പറയേണ്ടതായിരിക്കുന്നു. ഈ
കലയ്ക്കും ഗാനത്തിനുമുള്ള വൈക്യം തിരിച്ചറിയും തിരിച്ചറിയു
ന്നതല്ല. പാട്ടില്ലാത്ത നൃത്തം ഇപ്പോൾ നമുക്കു ദർശ്യ
മായ ഉള്ളു. പുതുതായി അടുത്തു പുതു പെണ്ണിനോടു
ചോദിച്ചാലും അവൾക്കു പാട്ടുവരണില്ല എന്നാണ് പറ
യുന്നത്. ഈ കലയ്ക്കുണ്ടായിട്ടുള്ള പുനരുദ്ധാനത്തിൽ
അവശ്യം വേണ്ടുന്ന പലതിലൊന്നാണ് പാട്ട്.

ഈ കല സംഗീതമെന്ന ജലത്തിൽ മുഴുകിയിരിക്കുന്ന
പുനരുദ്ധാരമാണ്; ഇതിന്റെ ചലനങ്ങളും രാഗഗമക
ങ്ങളും ഈണങ്ങളും ഒന്നിനൊന്ന് ഉന്നതമെന്ന നിലയി
ലാണ് നിലുന്നതു്. കേട്ടു മനിക്കേണ്ടുന്ന പാട്ടിനെ
കണ്ടുനവേഷിക്കേണ്ടു് നാട്ടുമായി രൂപപ്പെടുത്തിയതാണ്
മേതനാട്ടുമെന്നു വേണമെങ്കിൽ പറയാം.

പുതുക്കൾ പലതും ചേർന്നുള്ള ഉത്സാഹമൊരിട
ത്തു്, വളരെ പഴയ നാട്ടുകലകളെല്ലാം ശില്പത്തിൽനിന്നു
കണ്ടു മനസ്സിലാക്കി അവയ്ക്കു നവജീവൻ നല്കി നാട്ടു
ത്തിൽ ചേർക്കണമെന്നുള്ള ഉത്സാഹം മനോഹരികളാൽ.
ഇതു മണ്ടും അടികാമ്യംതന്നെ. ഇതുമൂലമായി പുതിയ
ജീവനും പുതിയ തത്വവും ഈ കലയ്ക്കുണ്ടായം. എങ്കിലും
ഇവയെല്ലാം ഘടിപ്പിക്കുന്നതിന് വിപുലമായ ഗവേഷ
ണം ആവശ്യമാണ്. ഗവേഷണബുദ്ധി ഇല്ലാത്തതു്

കൊണ്ടും, നിലവിലിരിക്കുന്നതിനോടു ചേർന്നതെല്ലാം അറിയാത്തമട്ടിൽ സംയോജിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള കഴിവില്ലാത്തതിനാലും അങ്ങിങ്ങ് കണ്ടതെല്ലാം പരിഷ്കരിക്കുന്നതു ശരിയല്ല. ശില്പം, ചിത്രം, ഭാരതത്തിലെ മറ്റു പ്രദേശങ്ങളിലുള്ള നാട്യസമ്പ്രദായങ്ങൾ, ജാപാനിൽ നടപ്പുള്ള നൃത്തം എന്നിവയെല്ലാം ഒരു മൂലസമ്പ്രദായത്തിൽനിന്നും പോന്നുവളർന്നവയാണ്, അതുകൊണ്ട് ഒന്നിൽ വിട്ടുപോകുന്ന വിഷയം മറ്റൊന്നിൽ അംഗീകരിക്കേണ്ടിവരുന്നു. ഇതാസ്സദമാക്കി ഇവയിലെല്ലാംനിന്ന് ഒരുതന്നെത്തു് പരസ്പരം പോഷിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യാം. എങ്കിലും പൊതുത്തരപ്പെട്ടതുമായും എടുക്കുന്നതിനു നല്ല അറിവും ക്ഷമിയും വേണമെന്നേ അങ്ങർ ഉറപ്പിച്ചു പറയുന്നുള്ളൂ.

ഒടുവിൽ ഒരു ഒരു കാര്യമേ പറയാനുള്ളൂ. നാട്യകല ദൈവികമായ ഒരു കലാവിശേഷമെന്നത്രെ നമ്മുടെ നാട്ടിലുള്ള വിശ്വാസം. പണ്ടുമുതലേ ഈ വിശ്വാസമുണ്ടായിരുന്നു. ശിവനും പാർവ്വതിയും തന്നെത്തന്നെയാണ് താണുവയും ലാസ്യവും. ചരിത്രാതീതകാലം മുതൽ ഇതു് ഈശ്വരപ്രീതിക്കുവേണ്ടി ക്ഷേത്രത്തിലും പുറത്തും നൃത്തം നടത്തിയിരുന്നു ഇതിൽ വരുന്ന ഗാനങ്ങൾ ഈശ്വരപ്രേമത്തെ അസ്സദമാക്കിയാണ് മെച്ചിച്ചിട്ടുള്ളതു്. ഇതു മുൻകാലങ്ങളിൽ പാലയ ദേവാലയങ്ങളിൽ ദൈവത്തിനു മുൻപിൽ അതിനായി പ്രത്യേകം ഏർപ്പെടുത്തപ്പെട്ട സ്ത്രീകളാണ് നടത്തിവന്നതു്. ഇന്നാകട്ടെ സമുദായത്തിൽ അർക്കം ഇതുനടത്താം എന്ന നിലയിലെത്തിയിരിക്കുന്നു. കാലഗതി തടയാവുന്നതല്ലെന്നതു ശരിതന്നെ. എങ്കിലും പുതിയ ചുരുപാടിൽ പുതിയനടികൾ ചെയ്യുന്ന ഈ കലാപ്രകടനത്തിൽ ശാസ്ത്രീയത്വവും സാധുത്വവും ഒട്ടുംതന്നെ കുറയാൻ പാടുള്ളതല്ല. അതുപോലെത

ഒന്നു ഇതിന്റെ ദൈവികരൂപത്തിനും ഹാനിവരുത്തരുത്. സാഹിത്യത്തേക്കാളും തത്ത്വശാസ്ത്രത്തേക്കാളും കൂടുതൽ ഏല്പുപ്പത്തിൽ ഗാനം നമ്മെ പരമാത്മപദത്തിൽ എത്തിക്കും; നാട്യം ഗാനത്തേക്കാൾ ഏല്പുപ്പം നമ്മെ പരമത്തത്തിൽ ചേർക്കും. എന്തെന്നാൽ കപടനാടകസൂത്രധാരിയായ ഇശ്വരന്റെ യഥാർത്ഥപ്രതിബിംബം നാട്യത്തിലാണു് മനുഷ്യനിൽ വിളങ്ങുന്നതു്.









മേന്മയുള്ള പാടിപ്പോന്ന
 അസ്ഥിമുഖം മുഴുത്ത
 യഥാർത്ഥം ഉപദേശ
 മായ നമ ഉപദേശം.

മേന്മയുള്ള പാടിപ്പോന്ന
 അസ്ഥിമുഖം മുഴുത്ത
 യഥാർത്ഥം ഉപദേശ
 മായ നമ ഉപദേശം.

മേന്മയുള്ള പാടിപ്പോന്ന
 അസ്ഥിമുഖം മുഴുത്ത
 യഥാർത്ഥം ഉപദേശ
 മായ നമ ഉപദേശം.